

मुक्तिबोध रचनावली

सैद्धान्तिक और व्यावहारिक समीक्षा

मुक्तिबोध रचनावली

5 :

सम्पादक
नेमिचन्द्र जैन



राजकमल प्रकाशन

नये दिल्ली पटना

मूल्य : प्रति खण्ड र 100 00

पूरा सेट र. 600 00

© शास्त्रा मुक्तिबोध

प्रथम संस्करण : 1980

द्वितीय परिवर्धित संस्करण : 1986

प्रकाशक : राजरमल प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड
8, नेताजी सुभाष मार्ग, नई दिल्ली-110002

मुद्रक : रचिवा प्रिण्टर्स,

नवीन शाहदरा, दिल्ली-110032

MUKTIBODH RACHANAVALI

Edited by Nemichandra Jain

Om Eibbey

दूसरे संस्करण की भूमिका

रचनावली के पहले संस्करण के प्रकाशित होते-होते ही, भुक्तिबोधजी के साहित्य सम्बन्धी कई और लेख इधर-उधर पत्रिकाओं में छपे मिल गये थे जो बाद में उनकी आलोचनात्मक रचनाओं की स्वतन्त्र पुस्तकों में शामिल कर दिये गये।

किन्तु दूसरे संस्करण के प्रकाशन के निश्चय के बाद कोशिश करने पर कुछ और सामग्री भी मिली—कुछ उनकी पाण्डुलिपियों में ही, और कुछ पत्र-पत्रिकाओं में। अब यह सारी नयी सामग्री इस खण्ड के विभिन्न उपखण्डों में संकलित है।

इसमें से कुछ लेखों में सैद्धान्तिक विवेचन है, कुछ सर्वेक्षणनुमा है और कुछ समीक्षाएँ हैं। समीक्षाओं में एक का त्रिक आवश्यक है। पहले संस्करण में 'समीक्षा की समीक्षा' शीर्षक से एक अधूरी टिप्पणी 'साहित्य और आलोचना' उपखण्ड में पृ० 74 पर दी गयी थी। बाद में यह पूरा लेख मिल गया। यह प्रभाकर माधवे की पुस्तक 'समीक्षा की समीक्षा' की समीक्षा है जो 'आलोचना' पत्रिका में प्रकाशित हुई थी। अब उस अधूरी टिप्पणी को निकालकर पूरे लेख को 'समीक्षाएँ' उपखण्ड में रखा गया है।

नयी सामग्री में कुछ ऐसी है जो सम्भवतः किसी परीक्षा के लिए अथवा कहीं भाषण देने या पढ़ाने के लिए तैयार किये गये नोट्स हैं। इनमें से सबसे रोचक है वह जिसे 'शेक्सपियर से मुठभेड़' शीर्षक से दिया गया है। इसमें हैमलेट नाटक के बारे में भुक्तिबोध की कुछ अपनी प्रतिक्रियाओं के अलावा, शेक्सपियर के माध्यम से एक 'वार्तालाप' भी है। अपने विचारों को एक सवाद के रूप में रखने की भुक्तिबोध की परिचित शैली का यह एकदम अनूठा प्रयोग है।

भुक्तिबोध के लेखन में नाटकों के बारे में चर्चा नहीं के बराबर है। इस दृष्टि से 'शेक्सपियर से मुठभेड़' के अलावा 'स्कन्दगुप्त—कुछ नोट्स' भी दिलचस्प है, जिसमें उनके सोच-विचार के एक नये आयाम की तरफ इशारा है।

इस सामग्री में अधिकांश मान्यताएँ, विचारणाएँ या स्थापनाएँ ऐसी हैं जो उनके अन्य लेखों में किसी न-किसी रूप में पहले भी आ चुकी हैं। फिर भी इससे उनकी संवेदना, रचियों और चिन्तन के क्षेत्र का कुछ और विस्तार अवश्य ही सामने आता है।

नेमिचन्द्र जैन

पहले संस्करण की भूमिका

इस खण्ड में मुक्तिबोध के फुटकर आलोचनात्मक निबन्ध हैं, जो समग्रतः सृजन-कर्म से जुड़े वृत्त-से सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक सवालों पर एक जागरूक रचनाकार के प्रस्तर और संवेदनशील चिन्तन को प्रस्तुत करते हैं। वे यह भी जाहिर करते हैं कि इन सवालों में सही-मही मर्जनात्मक और व्यापक सामाजिक सन्दर्भों को परिभाषित निर्धारित करने और हिन्दी के नये-पुराने लेखन के सन्दर्भ में उनका परीक्षण करने की उनमें कौसी चेष्टा भी थी। विशेषकर उनका समीक्षात्मक लेखन इस बात का सबूत है कि अपने जमाने के बुजुर्ग, समयपसी और युवतर रचनाकारों के काम में उनकी गहरी दिग्विस्ती थी।

इन निबन्धों को यहाँ पाँच उपखण्डों में प्रस्तुत किया जा रहा है—‘माहित्य और आलोचना’, ‘रचना-प्रक्रिया’, ‘आत्म-वक्तव्य’, ‘नयी कविता और उसकी पृष्ठभूमि’ तथा ‘ममीक्षाएँ’। इनमें उनके दोनों प्रकाशित ग्रन्थों में—नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र—में संकलित, पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित तथा अप्रकाशित, सभी लेख शामिल हैं। साथ ही कुछ अपूर्ण लेख भी दिये जा रहे हैं, जो या तो अन्य लेखों के ही किसी मुद्दे के अतिरिक्त पक्ष अथवा नये स्तर को प्रस्तुत करते हैं, या किसी एकदम नये ही मुद्दे को उठाते हैं, भले ही विवेचन-विस्तरेण पूरा न हो सका हो। प्रत्येक उपखण्ड की सामग्री स्वतन्त्र काल-क्रम से रची गयी है, जिसमें मुक्तिबोध के सैद्धान्तिक चिन्तन, विभिन्न मान्यताओं के व्यावहारिक प्रयोग तथा ममीक्षा-दृष्टि के विकास का, अलग-अलग कुछ अनुमान हो सके। किन्तु अपूर्ण लेखों को, और वहाँ-वहाँ अप्रकाशित पर पूर्ण लेखों-टिप्पणियों को उनके विषय के अनुसार एक साथ भी दे दिया गया है।

इस सामग्री को यथानुसंग भूल पाण्डुलिपियों से मिनाकर संशोधित किया

गया है, यद्यपि अनेक निबन्धों की, विशेषकर नयी कविता का आत्मसंघर्ष में सकलित कई एक निबन्धों की, पाण्डुलिपि उपलब्ध नहीं है और इसलिये उनके पुस्तकाकार या किसी पत्र-पत्रिका में प्रकाशित पाठ को ही आधार माना गया है। साथ ही कुछ प्रकाशित लेख ऐसे भी मिले जिनमें मुक्तिबोध ने बाद में कुछ और सशोधन किये। जहाँ भी ऐसे सशोधित प्रारूप मिल गये, वहाँ उन्हें ही अन्तिम और प्रामाणिक माना गया है। कहानियों और डायरियों की भाँति, इन लेखों में, विशेषकर नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में सकलित लेखों में भी, पृष्ठ, पैरा या वाक्य इधर-उधर हो गये थे या गलत मुद्रित थे। एक-दो निबन्धों में मूल पाण्डुलिपि में ही एकाधिक प्रारूप के गड़मड़ हो जाने से कुछ अंशों की पुनरावृत्ति हो गयी थी। ऐसी सभी गड़बड़ियों को यथासम्भव ठीक करने की कोशिश की गयी है।

एक ही रचना को बार-बार लिखन की मुक्तिबोध की पद्धति का एक रोचक नमूना उनके 'वस्तु और रूप' निबन्ध में देखा जा सकता है। पाण्डुलिपियों में इसके चार प्रारूप मिले और चारों ही यहाँ दिये जा रहे हैं। ये सर्जनात्मक कार्य की इस बुनियादी समस्या का चार अलग-अलग स्तरों पर अन्वेषण करते हैं, यद्यपि कुछ वाक्य या पैरा लगभग चारों में ही मौजूद हैं। इनमें से एक उज्जैन से प्रकाशित होनेवाली पत्रिका कालिदास में दो किस्तों में छपा था, बाकी तीन अप्रकाशित हैं। कुछ-कुछ यही स्थिति 'काव्य की रचना-प्रक्रिया' निबन्ध की है। इस शीर्षक से भी दो स्वतन्त्र निबन्ध यहाँ प्रस्तुत हैं, जो इस अवधारणा के दो अलग-अलग पक्षों का परीक्षण करते हैं, यद्यपि शायद वे एक लेख के दो प्रारूपों की तरह ही लिखे गये थे।

धुर्भाग्यवश, कुछेक निबन्धों-टिप्पणियों-समीक्षाओं की पाण्डुलिपि तो नहीं है ही, उनकी टाइप की हुई प्रतिलिपि या अखबारों की कतरन भी जगह-जगह से कटी-फटी या अत्यधिक खण्डित है। उन्हें सम्मिलित नहीं किया जा सका। ऐसे लेखों में अज्ञेय के काव्य-संग्रहों की एक समीक्षा भी है।

मेमिचन्द्र जैन

क्रम

साहित्य और आलोचना

| | |
|---|-----|
| आधुनिक हिन्दी-साहित्य और नवयुग की समस्याएँ | 19 |
| साहित्य के दृष्टिकोण | 22 |
| मानव जीवन-स्रोत की मनोवैज्ञानिक तह में | 26 |
| प्रगतिवाद एक दृष्टि | 28 |
| साहित्य में व्यक्तित्व आदर्श | 31 |
| समन्वय के लिए संघर्ष चाहिए | 34 |
| साहित्य में सामूहिक भावना | 37 |
| साहित्य में पौराणिक-ऐतिहासिक सन्दर्भ | 40 |
| सामाजिक विकास और साहित्य | 42 |
| समाज और साहित्य | 44 |
| जनता का साहित्य किसे कहते हैं | 74 |
| ‘प्रगतिशीलता’ और मानव-सत्य | 77 |
| नवीन समीक्षा का आधार | 82 |
| आत्मबल आलोचना के खतरे | 88 |
| माकर्मवादी साहित्य का मौन्दर्य-पक्ष | 92 |
| वस्तु और रूप एक | 99 |
| वस्तु और रूप दो | 106 |
| वस्तु और रूप तीन | 113 |
| वस्तु और रूप चार | 121 |
| समीक्षा की समस्याएँ | 130 |
| साहित्य में पक्षधरता, विश्वबोध, और मानव भूत | 179 |
| साहित्य और जिज्ञासा | 182 |

रचना-प्रक्रिया

| | |
|--|-----|
| सौन्दर्य-प्रतीति और सामाजिक दृष्टि | 187 |
| काव्य की रचना-प्रक्रिया | 190 |
| कला की रचना-प्रक्रिया | 192 |
| काव्य एक सांस्कृतिक प्रक्रिया | 193 |
| आधुनिक कविता की दार्शनिक पादबंधुमि | 202 |
| काव्य की रचना-प्रक्रिया एक | 212 |
| काव्य की रचना-प्रक्रिया दो | 217 |
| कलात्मक अनुभव | 230 |
| साहित्य में जीवन की पुनर्रचना | 241 |
| प्रश्न यह है कि आन्तरिक रचना क्यों | 247 |
| अन्तरात्मा और पक्षधरता | 249 |
| सौन्दर्यानुभूति और जीवन-अनुभव | 259 |
| आत्म वक्तव्य | |
| आत्म-वक्तव्य एक | 265 |
| आत्म वक्तव्य दो | 267 |
| आत्म-वक्तव्य तीन | 271 |
| नयी कविता एवं मेरी रचना-प्रक्रिया | 272 |
| नयी कविता और उसकी पृष्ठभूमि | |
| आधुनिक हिन्दी कविता में यथार्थ | 277 |
| आधुनिक काव्य की चिन्ताजनक स्थिति | 280 |
| प्रयोगवाद | 286 |
| मध्ययुगीन भक्ति आन्दोलन का एक पहलू | 288 |
| नयी कविता : एक दायित्व | 297 |
| नयी कविता और आधुनिक भाव-बोध | 306 |
| छायावाद और नयी कविता | 311 |
| हिन्दी-काव्य की नयी धारा | 316 |
| नयी कविता की प्रवृत्ति | 319 |
| नयी कविता का आत्मसम्पर्क | 327 |
| नयी कविता की अन्तः प्रकृति : वर्तमान और भविष्य | 334 |
| नयी कविता : निस्महाम नकारात्मकता | 337 |
| रचनाकार का मानवतावाद | 341 |

समीक्षाएँ

| | |
|--|-----|
| 'हृदय' की स्मृति मे | 363 |
| वीरेन्द्रभुमार का 'आत्मपरिणय' | 365 |
| फ्रेंच श्रान्ति के इर्द-गिर्द का उपन्यास साहित्य | 369 |
| धरती : एक समीक्षा | 374 |
| मुभद्राजी की सफलता का रहस्य | 385 |
| साहित्य मे नये जनवादी मोर्चे की आवश्यकता | 398 |
| देवमपियर मे एक मुठभेड | 401 |
| मुमित्रानन्दन पन्त | 403 |
| जनवादी सांस्कृतिक शोषितों की एक रूपरेखा | 405 |
| 'तू सुन' की कहानियाँ | 408 |
| गमकालीन कृषी उपन्यास | 412 |
| समीक्षा की समीक्षा | 419 |
| मध्यप्रदेश की 'कहल' शैली | 422 |
| रथ के दो पहिये—साहित्य और राजनीति | 424 |
| मध्यप्रदेश का जाउबरमान कथाकार * | |
| हरिशंकर परमाई | 427 |
| मेरी माँ ने मुझे प्रेमचन्द का भवन बनाया | 428 |
| शमशेर मेरी दृष्टि मे | 432 |
| ओ अप्रस्तुत मन : एक समीक्षा | 441 |
| अन्धायुग एक समीक्षा | 444 |
| मुमित्रानन्दन पन्त • एक विद्वत्पण | 447 |
| जो कुछ भी देखनी हैं . एक समीक्षा | 457 |
| एक टिप्पणी | 461 |
| स्वन्दगुप्त—कुछ नोट्स | 462 |
| उर्वशी मनोविज्ञान | 463 |
| उर्वशी दर्शन और काव्य | 465 |
| अन्नरात्रि की पीड़ित विवेक-चेतना | 473 |

साहित्य और आलोचना

आधुनिक हिन्दी साहित्य और नवयुग की समस्याएँ

भी यह स्वयं सिद्ध
ही हुआ है। कला
। समय और जन्म-

स्थान (यानी देश) से विच्छिन्न नहीं हो सकती। उसका विश्वात्मक रूप उसके एकदेशीय रूप का ही विकास है। अतएव दोनों रूपों में कोई मौलिक भेद न होकर केवल विक्रम के अन्तर का ही भेद है। एकदेशीयता जब कला की सीमा रह जाती है, यानी उसकी अपील जब उसके आगे बढ़ने नहीं पाती, तब वह मर जाती है। जगत में ऐसे साहित्यिक प्रयत्न हो चुके हैं, शायद हर भाषा में, जो इसी एकदेशीयता के कारण मूल्यहीन एवं प्राणहीन हो गये हैं, क्योंकि वह एक-देशीयता उसकी मर्यादा हो गयी। रोम्यों-रोमाँ के ज्यूसिस्तोफ में जर्मन और फ्रेंच समाज का ही वर्णन होते हुए भी उसकी विश्वात्मकता लुप्त नहीं होती। वह समाज-वर्णन मानवीय मूल्यों पर टिका हुआ है। ऐसे कई समाज-वर्णन होते हैं, जिनमें केवल वर्णन ही होता है, उसके मूल में और उसके आगे कुछ नहीं। इसकी एकदेशीयता इसकी सीमा है। अतएव ऐसी चीज़ साहित्य, कला के क्षेत्र से बाहर है।

सारांश यह कि समय का प्रभाव कला पर होते हुए भी, उसकी विश्वात्मक अपील लुप्त नहीं होनी, और हर कला का रूप समय के अनुसार परिवर्तित होता रहता है।

हिन्दी के भीते हुए काल के विषय में कहते समय यह ध्यान रखना जरूरी है कि वह भारतवर्ष का नव-जागरण युग था। हिन्दुओं ने रवीन्द्र के जरिए प्रसाद, पन्त, निराला आदि के रूप में प्राचीन भारतीय संस्कृति की भव्यता, कोमलता, चल्पनाप्रियता आदि काते ली। उधर, मुसलमानों ने प्राचीन इस्लामी मूल्यों और सत्तनतों की भव्यता, गौरव और धर्म को अपनाया। जिस तरह हिन्दी या बंगला आदि भाषाओं में हिन्दुओं ने वैदिक और उपनिषत्काल से स्फूर्ति पायी, उसी तरह मुसलमानों ने भी डॉक्टर मोहम्मद इक़बाल के जरिए और उन्हीं के रूप में अपनी पुराचीन भव्य और ओजमयी संस्कृति को ग्रहण किया। सूफी मजहब का प्रेम, मन्सूर और हज़रत जलालुद्दीन रूमी के इश्क हकीकती को उन्होंने अपना आध्यात्मिक आदर्श माना। अतएव ये दोनों समाज अपने मूल उद्गम की ओर, जहाँ वे एक-दूसरे से भिन्न थे, चले गये।

हिन्दी का गत काल रोमैटिक था। चल्पना और भावना के उरिये

अलौकिक को ग्रहण किया गया था। वास्तविक जीवन के बाह्य द्वन्द्व और अन्तर्द्वन्द्व को नष्ट कर, (अन्तर्बाह्य प्रकृति पर जय पा) एक हारमनी उत्पन्न करना, स्वयं-समझ का सृजन करना, शत बाल की कला के क्षेत्र के बाहर की बात थी। ग्लान सन्ध्या का रूप देखकर कवि के हृदय में कण्ठ अनुभूति उत्पन्न होती थी, परन्तु बाह्य जगत् में होते आ रहे भयंकर अत्याचारों और अमानुषिक व्यवहारों में उनके दिल में किसी कविता की आत्मा ने प्रवेश नहीं किया था। वैसे ही, कवि के हृदय में प्रेम है या केवल आसक्ति, मोन्दर्य दृष्टि है या वासना-शीलता, इसको उसे स्वयं के लिए ही जानने की कोई खास सिद्धान्त नहीं था। शान्तिप्रिय द्विवेदी ने ठीक ही कहा है कि 'वह काव्य मध्ययुगीन काव्य का आधुनिक संस्करण था।'

परन्तु, आज यह बात नहीं है। तब के (सबजेक्टिविज्म) आत्म-वेदितता में आत्मविश्लेषण निःस्वदृष्टि से नहीं था। यह केवल भावनाओं का प्रवाह था, वहाँ शान्त आराम विश्लेषण और चिन्तन के लिए भुजाइय कम थी। परन्तु आज विचारों का आवेग—बाहरी चिन्तन-प्रवाहों का एक दूसरे की छक्का देकर बटने का स्वभाव हमें मजबूर करता है कि हम अपने में डूबकर सोच लें कि रास्ता कौन-सा ठीक है।

हर एक युग में कुछ गुणों का महत्त्व दूसरों की अपेक्षा अधिक होता है। मध्य युग में भक्ति और श्रृंगार का ही अधिक महत्त्व था। यूरोप में रिनैसाँ के समय, जो रोमैटिक धारा बही थी, उसका एक प्रवाह शेक्सपियर था, और दूसरा दान्ते। लेकिन फ्रांस राज्य-त्रान्ति के समय उत्पन्न हुए शैले और गेटे में एक आदर्श सप्तार की कल्पना थी, एक चिन्तनात्मक समझ थी। शेक्सपियर और दान्ते के युग से गेटे और शैले का युग विलकुल असंग था।

तो हर एक युग की विशेष अवस्था होती है, और उस विशेष अवस्था से उत्पन्न हुए विशेष गुण होते हैं, जिनका साहित्य में होना अपरिहार्य हो जाता है। और ये अवस्थाएँ और ये गुण तब की राजनीतिक-सामाजिक परिस्थितियों से बनते रहते हैं। संस्कृति को स्थायी मतलब दिया जाता है, लेकिन अगर हम उसे गतिमय अर्थ दें, तो राजनीति की विविध प्रक्रियाएँ, सामाजिक परिवर्तन, सब समूहात्मा की उन्नति की ओर यात्रा है। अतएव राजनीति या समाजनीति को हम अपने जीवन से अलग नहीं कर सकते। अतएव, साहित्य में उनका निषेध जीवन में प्राणों का निषेध हुआ। आप बौद्धिकवादों से उनका निषेध करते रहिए, लेकिन अनन्त 'जीवन' आपके हृदय में प्रवेश कर वहीं करायेगा, जो उसकी प्रगति के लिए आवश्यक है। इधर आप साहित्य में राजनीति और समाजनीति या बहिष्कार करते जायेंगे, उधर आप ही की कलम से राजनीति और सामाजिक सत्य निकलते जायेंगे। 'जीवन' के कानून को आप तोड़ नहीं सकते। यहाँ मैंने 'जीवन' का अर्थ उसके व्यक्तिगत और सामाजिक या राजनैतिक अर्थ से ऊपर उस असीम सृजनशील सत्ता में लिया है, जो भिन्न-भिन्न रूपों में प्रकट है, और एक रूप को छोड़, दूसरे को ग्रहण करना, उसका स्वभाव है। क्योंकि वह गतिमय (डायनेमिक) है, अतएव राजनैतिक, सामाजिक और व्यक्तिगत आदि, उसी की सृजनधाराएँ हैं।

जब यह हमें मान चुके कि हमारे राजनैतिक और सामाजिक अर्थों का

बहिष्कार करना, अपने हाथ और पैरों को तोड़ देना है, तो हमें यह मान लेने में देरी न करनी चाहिए कि व्यक्तिगत, या समूहगत भावनाओं से उठकर एक राष्ट्र-आत्मा भी होती है, जिसका व्यक्तिगत होना हमारी जीवनधारा के लिए निहायत जरूरी है। हम तब तक पूरी तरह से उन्नत नहीं हैं, जब तक कि हमारे आदमी हमारे समान ही उन्नत न हो जायें। दूसरों में बैठ जानेवाला मैक्सिम गोर्की का कलाकार, आत्मा, इसी बात को समझकर, रशिया के एक कोने से लगाकर तो हमारे कोने तक भटवता था।

इस समय युग में निश्चित परिवर्तन है। 'जीवन-धारा' अब आगे बढ़ना चाहती है। पहले जब युग परिवर्तन हुआ, तब हम उपनिषत्काल के हिन्दुस्तान और मन्सूर और जलालुद्दीन रूमी के मध्य एशिया में गये थे, लेकिन आज हमारी दृष्टि भविष्य के भित्तारे पर है। भविष्य के हिन्दुस्तान पर है। और अगर आज हमारी और कला की धारा राष्ट्र-आत्मा में खलल होकर अपना मार्ग खोजनी है, तो उसका रेगिस्तान में भुग हो जाना अपरिहार्य है।

राष्ट्र-आत्मा का प्रत्येक स्पर्दन हमारे हृदय में गीत बन रहा है। उसकी विभावनाएँ (मूड्स) उसकी बेवसी, उसकी करुणा, उसका अन्तःसंघर्ष हमारे हृदय की बेवसी करुणा और अन्तःसंघर्ष बन रहा है। इसी आन्तरिक संघर्ष को पार कर लेने के बाद हम एक नवीन सत्य, एक नवीन शक्ति, एक नवीन शक्ति को प्राप्त कर लेते हैं। उसी तरह हम अपने हिन्दुत्व और अपने इस्लामत्व को सीमित करनेवाली रेखाओं से आगे चलकर, उठकर, बढ़कर नहीं देखते, तब तक हमारा साहित्य और कला एक ही जाति का साहित्य और कला रह जायेगी। परिणामतः राष्ट्र-आत्मा और अपना आत्म-साक्षात्कार न करने पायेगी, और उसके दो भाग हिन्दुत्व और इस्लामत्व आपस में ही मर-झपकर हम अपनी मजिल पर नहीं पहुँचते दोगे। हमें अपनी परम्पराओं को नहीं देखना है। परम्पराएँ हमारी बुरी आदतें हैं, उनसे अलग हटकर भविष्य निर्माण करना है। भविष्य-निर्माण अपने आप में मौनिक और मसीहा (प्रोफेट) होता है। साहित्य के क्षेत्र में भी कलाकार इसी तरह का मौनिक और मसीहा होना चाहिए और उसको उसी तरह स्वप्न आने चाहिए, जिस तरह मोहम्मद पैगम्बर को अपने देशवासियों को सभ्य बनाने, या हज़रत ईसा को मानवता का संदेश सुनाने के स्वप्न आते थे। जब तक हम भविष्य-निर्माण के स्वप्न नहीं आते, तब तक हमारी कला और साहित्य कमजोर रहेगा, और उसमें सच्ची शक्ति नहीं आयेगी।

यह भविष्य निर्माण राजनैतिक और सामाजिक क्षेत्र में हिन्दू, मुस्लिम सभ्यता का जन्म, और साहित्य के क्षेत्र में इस सभ्यता का जन्म देने की सब लोगो की आत्मवेदना और उनके स्वप्न, उदाहरण, उनका धर्म और बहादुरी के चित्रण के रूप में होगा। जब तक यह नहीं हो सकता, तब तक हम अपनी मजिल पर नहीं पहुँचते हैं।

[कर्मवीर, खण्डवा, 4 मई 1940 में प्रकाशित। रचनावली में पहली बार दूसरे संस्करण में मद्रास में]

साहित्य के दृष्टिकोण

साहित्य की किस दृष्टि से देखना चाहिए ? इससे उत्तर के लिए हम उन सभी दृष्टियों पर विचार कर लें जिनसे अब तक लोग साहित्य को देखते आये हैं। हम उन दृष्टियों की साधारण गणना न कर उन दृष्टियों के मूल पर भी सोचते चलें, और इसी तरह उनके सापेक्ष महत्त्व को भी निर्दिष्ट करते चलें।

साधारणतया, साहित्य के दो पहलू रहे हैं। एक तो वह जिससे मनोरंजन हो, और दूसरा वह जिससे हम अधिक मानवीय होते चलें। पहला केवल मनोरंजन ही मनोरंजन है, उसके आगे कुछ नहीं। और दूसरा किसी आदर्श को लेकर चलता है।

पुराने समय में भी एक साहित्य केवल मनोरंजन के लिए लिखा जाता था, जिसमें वर्ण-व्यमस्कार और वर्णन-व्यमस्कार का बाहुल्य था। और दूसरा वह था, जिसमें रसोद्रेक का उद्देश्य वह था, जिसमें रसोद्रेक का उद्देश्य मनुष्य की अधिकाधिक मानवीय करते चलना था। चूंकि मनोरंजक साहित्य का उद्देश्य अत्यन्त सामयिक है, इसलिए हम दूसरे प्रकार के साहित्य पर, जिसमें किसी आदर्श को लेकर चलना होता है, विचार करते चलें। और इन्हीं आदर्शों पर विचार करते हुए हमें उन सभी दृष्टियों का पता चल जायेगा जिनसे साहित्य देखा जाता है।

यूरोप में उपन्यास साहित्य ने साहित्य की विविध कल्पनाओं (कन्सेप्शन्स) को जन्म दिया। खासकर फ्रांस साहित्यिक विचारधारा का सबसे अधिक जिम्मेदार है। रोमांस, जिसमें सामयिक मनोरंजक साहित्य अधिकांश मथा, फ्रांस के उपन्यासों का मुख्य विषय रहा। रोमांस, जैसा कि वह शैली में या कालिदास में पाया जाता है, अपनी सचाई के कारण, अपनी आन्तरिक भाव-प्रवणता के कारण, आदर्श की ओर ही उन्मुख है। दूसरी तरह का रोमांस, जो अधिक बाहरी है और केवल हमारी कल्पना को ही तृप्त करता है, साहित्यिक आदर्श के निकट नहीं है। कुछ-कुछ इसी तरह का रोमांस फ्रांस में प्रचलित रहा। कथा-कहानियों में स्त्री-पुरुष प्रेम, जिसका असन्धित से कोई सीधा वास्ता नहीं था, कल्पना को तृप्त करने के लिए लिखा गया।

इसी तरह के रोमांस लिखते-लिखते प्रेमी और प्रेमिका को अधिक वास्तविक रूप मिलता गया। जैसे, उनके स्नेह भग के कारणों में सामाजिक परिस्थिति और कौटुम्बिक मतभेद आदि थे। इस तरह रोमांस के साथ-ही साथ समाज-चित्रण और व्यक्ति-चित्रण आया।

साहित्य काल्पनिक आधार छोड़कर अधिक वास्तविक भूमि पर आता गया। फिर भी काल्पनिक और वास्तविकता का इतना भेद नहीं था, जितना वह अब है। इस सम्मिश्र साहित्य प्रकार का सुन्दर उदाहरण लॉर्डे बायरन का कथा-काव्य डॉन जुआन है।

परन्तु साहित्य ने फिर पलटा खायो और रोमांस-स्कूल के खिलाफ जबर-दस्त विद्रोह हुआ। परिणाम था यथार्थवाद का प्रावल्य।

आश्चर्य की बात है कि जिस तरह जर्मनी ने यूरोप के दार्शनिक विचार-जगत् का नतूत्व किया, उसी तरह फ्रांस साहित्यिक विचारधारा का अप्रदूत रहा।

फान्स के इस यथार्थवाद का बहुत प्रभाव पड़ा, और रूस का उपन्यास-साहित्य भी इसमें अछूता न रह सका। किन्तु पेरिस की सोसाइटी वैसे भी फॅशनेबल थी। इस फॅशनेबल समाज का वर्णन करना एक बात हो गयी, जिसमें बाह्य सौन्दर्य का काफी खयाल रखा गया। इसके विरुद्ध स्कूल उठ खड़ा हुआ जिसने निम्न श्रेणी या दलित-मीडिल-कुरूप लोगो के जीवन का चित्रण किया। ये दोनो स्कूल आपस में एक-दूसरे से नहीं मिले।

पहले यथार्थवादी स्कूल में फॅशनेबल लोगो के रीति-रिवाज का चित्रण अधिक रहा और दूसरे यथार्थवादी स्कूल में कुरूपता का ही अधिक वर्णन रहा। दोनो स्कूल अपने अधिव्यय में एकागी हो गये, और परिणामतः असलियत से सम्बन्ध खो बैठे। एक तीसरा यथार्थवादी स्कूल और हुआ, जिसमें मनुष्य की काम सम्बन्धी बातों का खुले-आम वर्णन किया गया और 'प्राइवेट लाइफ़' ही सामने अधिक आयी। यह स्कूल भी, साधारणतः, उच्च-श्रेणीय नागरिक जीवन का चित्रण करता रहा और प्रकृतिवादी (नेचुरलिस्टिक) स्कूल कहलाया। इसके अनुसार व्यभिचार, इत्यादि नैतिक रीति से ठीक हैं, क्योंकि मनुष्य में वासना स्वाभाविक है। अतएव यह स्कूल नैतिकता के खिलाफ था।

आदर्शवादी स्कूल का जन्म भी यही से शुरू होता है। अनैतिक का नैतिक के प्रति विद्रोह नैतिकता की उन्नति और उसके परिष्कार का कारण है। यह स्कूल प्रधानतः इंग्लैण्ड में पनपा। नैतिक आदर्श को लेकर ही कई उपन्यास लिखे गये। कलाकारों का अपना नैतिक चिन्तन हुआ। इस स्कूल के मुख्य लेखक माने जा सकते हैं, जॉर्ज इलियट, मेरिडिय, वगैरह। परिणामतः, आदर्शवादी उपन्यासों की कमजोरी का प्रपान कारण है बौद्धिक या कभी कभी (जैसे मेरी कॅरिंसी में), धार्मिक या नैतिक, आदर्शों का कला के साथ विषम सन्तुलन।

इस उपदेशवादी या आदर्शवादी साहित्य के खिलाफ बगावत की कलावाद ने। इस स्कूल ने 'कला कला के लिए' का सिद्धान्त स्वीकार किया। इसमें बाह्य सौन्दर्य की ओर अधिक ध्यान था। साहित्यिक टेक्नीक विशेष रूप से विकसित हुआ और साहित्य का उद्देश्य मनोरंजन माना गया।

यह कलावाद प्राणहीन था और जल्दी ही खत्म हो गया। इससे अधिक सुष्ट और संप्राण इंसान का सामाजिक साहित्य था। इंसान से बहुत लोग प्रभावित हुए। बर्नार्ड शॉ और गॉल्मबर्दी ने समाज की आलोचना की। इधर विज्ञान और भौतिक सभ्यता ने समाज में नयी समस्याएँ उत्पन्न की। साहित्य इन समस्याओं से अछूता नहीं रह सका। इन पर विचार उपन्यासों और अन्य रचनाओं द्वारा किया गया। परिणामतः, प्रचारवादी स्कूल खड़ा किया गया। फ्रॉयड के मनोवैज्ञानिक अन्वेषणों से साहित्य भी प्रभावित हुआ, और तब से शुद्ध मनोवैज्ञानिक साहित्य का जन्म हुआ।

इतना लिख जाने पर यह न समझना चाहिए कि किसी भी तरह का लेखन इन स्कूलों में बँध गया है। जीवन किसी भी दायरे में बँध नहीं सकता। और जहाँ जहाँ जीवन के प्रति सच्चाई प्रकट की गयी है, वहाँ वहाँ कला अपने सम्पूर्ण सौन्दर्य के साथ प्रकट हुई है। किन्तु जहाँ किसी 'वाद' या बौद्धिक विश्वास से जीवन को देखा गया है, वहाँ जीवन की ताज़गी और उसका प्रवाह-संगीत सुप्त हो गया है। जिस तरह यथार्थवाद के सुन्दर-से-सुन्दर नमूने मिलते हैं—मध्य

बालीन, विक्टर ह्यूगो के सा मिज़रेबुलस या आधुनिक मैक्सिम गोर्की के मदर में —उसी तरह आदर्शवाद के भी मुन्दर-मे-मुन्दर नमूने मिलते हैं।

परन्तु लोग आलोचना करते समय किसी 'गास' 'वाद' के दायरे में बाँधकर ही साहित्य को देख पाते हैं। यह तरीका एकदम गलत है। साहित्य के 'वाद' दार्शनिक या वैज्ञानिक प्रणालियाँ नहीं हैं। वे केवल साहित्य के दृष्टिकोण हैं।

कोई भी दृष्टिकोण, यानी कोई भी साहित्यिक 'वाद', तभी तक ठीक है जब तक वह जीवन के चेतना में परिपूर्ण है। यथार्थवाद, जिसे आजकल वर्गवादी प्रगतिवाद कहते हैं, तभी तक ठीक है जब तक उसका लेखक अपनी स्फूर्ति वास्तविक स्थिति से पाता है। प्रदत्त स्फूर्ति का ही है। केवल ग्रामीण स्थिति देख-भर लेने से, या गाँवों के यातावरण में लेखक के रहने से, सच्चे यथार्थवादी साहित्य का जन्म नहीं हो सकता, जब तक लेखक की आत्मा ग्रामीणता में मग्न नहीं पनपती, और वहाँ की क्रिया प्रतिक्रिया से प्रबुद्ध होकर साहित्य में नहीं उतरती। हेनरी धारबुस एक सच्चा प्रगतिवादी कलाकार था, क्योंकि उनकी क्रान्ति की भावना के पीछे उसका स्वयं का जीवन था, जो कि उसके आस-पास की परिस्थिति से पूर्ण मुगल और उसका प्रतिनिधित्व करता था।

जिस तरह सामाजिक ध्वसा से जाग्रत मानवी आत्मा यथार्थवादी हो जाती है, उसी तरह अपनी सम्पूर्ण परिस्थिति में अपनी भावनाओं के मनोहर कोष से चेतन मानव-आत्मा भावना-प्रधान और कल्पना प्रधान, जिसे रोमैण्टिक कहते हैं, हो जाती है। वास्तव में देखा जाय तो रोमांस और यथार्थवाद में केवल परिस्थिति का भेद है। यथार्थवादी भी उतना ही भावना-प्रधान, ओजमय हो सकता है जितना कि शैले। परन्तु उसका दृष्टिकोण बहिर्मुख है, बाह्य वास्तविकता के स्पर्श से उत्पन्न उनकी भावनाएँ हैं, और रोमैण्टिक कलाकार का दृष्टिकोण अपने आन्तरिक जगत् के प्रति है। वह स्वयं अपना ही कलाकार है।

प्रतिक्रिया-युग में हम देख पाते हैं कि यथार्थवादी रोमैण्टिक के प्रति द्वेषभाव रखता है, परन्तु यह गलत है। मनुष्य की प्रकृति में क्या रोमांस का स्थान नहीं है ? रोमांस तो प्रबुद्धमान जीवन-धारा का सैल्फ एक्सप्रेशन है। जिस तरह वसन्त ऋतु में वृक्षों के अन्दर तरुण ओज फूल पत्तियों का सृजन करता है, वैसे ही वही तरुण ओज स्त्री-पुरुष के अन्तर्जगत् में रोमांस उत्पन्न करता है, उनके स्वस्थ शरीर में वह नव जीवन धनकर बहने लगता है।

परन्तु ध्यवित जितना सामाजिक है, उतना ही वैयक्तिक। कभी-कभी यथार्थवादी को भी कविता लिखने की मूर्खता है, और कल्पना प्रधान कलाकार को कहानियाँ और लेख। जब भावना प्रधान प्राणी बाह्य वास्तविकता की ओर मुड़ता है, और अपनी सहज ईमानदारी से वशीभूत होकर उसके प्रति अपने को जिम्मेवार ठहराता है, तभी से उस साहित्य की उत्पत्ति है जिसे हम आदर्शवादी साहित्य कह सकते हैं, क्योंकि वह जीवन पर सोचने लगता है, जीवन की टूँजेजीड़, उसके विरोध और विसंगतियाँ, उसके मन में बैठ जाती हैं। वह उनके विचारों से किसी तरह छुटकारा नहीं पा सकता। वह उन पर सोचता है, कुछ निष्कर्षों पर आता है, और उन सबका चित्राकन करता है। इस विशेष प्रकार का कलाकार जीवन को समस्त रूप में ग्रहण करने की चेष्टा करता है, और यही उसका महत्त्व है। हाडों, रोम्पाँ रोला, शरत् ऐसे ही कलाकारों में से हैं।

हमने इन तीन मुख्य बादों पर ही अधिक प्रकाश डाला है। दोष दृष्टिकोण समझने में अधिक कठिनाई का सामना नहीं करना पड़ता। दूसरे, जगत का समस्त माहित्य अधिकतर इन तीन विभागों में ही बाँटा जाता है।

पर क्या कारण है, मुझ के साथ-साथ कला परिवर्तित होती चली है? इसके मुख्य हेतु दो हैं। प्रथम, आन्तरिक, और दूसरा, बाह्य। बाह्य परिस्थिति जिस तरह बदलती चली है उसी तरह साहित्यिक धारा भी अपनी दिशा बदलती है। इसके उदाहरण आपको किसी भी अच्छे साहित्य में दृष्टिगोचर होंगे। हम इसको अधिक से अधिक बाह्य से प्रतिक्रिया कहेंगे। पर एक ऐसी भी प्रतिक्रिया है जो आन्तरिक जगत में होती है, जिसके कारण माहित्य की आन्तरिक धारा में हमबल उत्पन्न होती है।

कला सभी तक जीती-जागती रहती है जब तक कि लेखक का वर्ण्य वस्तु के प्रति भावात्मक सम्बन्ध हो। जिस प्रकार सोचना या विचार करना ज्ञान प्राप्त करने के लिए एक साधन है, उसी प्रकार भावना भी जीवन का ज्ञान प्राप्त करने का एक कलात्मक साधन है। भावनानुभूत ज्ञान ही कला का विषय है। परन्तु जब हम कला का अच्छा दृष्टिकोण छोड़कर किसी दूसरे क्षेत्र में चले जाते हैं, तब हम धीरे धीरे प्रतिक्रिया का आह्वान करते हैं। उदाहरणतः कबीर जब तक अपने रंग में मस्त होकर जीवन का ज्ञान सुनाता है, तभी तक वह कलाकार है। पर जब वह हम अपने बौद्धिक दार्शनिक निर्गुणवाद के प्रति आस्था रखने के लिए आग्रह करता सा दीख पड़ता है, वही वह कला का दृष्टिकोण छोड़कर दार्शनिक दृष्टिकोण के क्षेत्र में उतर आता है, जिसके असंग नियम हैं, और मूल्यांकन के अलग स्टेण्डर्ड हैं। उसी तरह पद्माकर शृंगार के साधन और उसके उपकरणों का कंटेनांग पेश करते हैं। यहाँ भी वही दोष है।

एक दूसरे प्रकार की आन्तरिक प्रतिक्रिया तब शुरू होती है, जब भावनानुभूति के नाम पर हम उन्हीं भावनाओं को दुहराते हैं जो निष्प्राण हो गयी हैं, जहाँ जीवन की गति कुण्ठित हो गयी है। इस प्रकार माहित्य में वासीपन की उत्पत्ति होती है, जिसके विरुद्ध प्रतिक्रिया फौरन शुरू हो जाती है, क्योंकि जीवन एक जगह रुका नहीं रह सकता।

क्यों एक कलाकार दूसरे कलाकार में ऊँचा कहा जाता है? क्यों वाल्ट व्हिटमैन या ग्राउनिंग को लोग टेनिसन से ऊँचा समझते हैं? कबीर क्या बिहारी से ऊँचा है?

इस प्रश्न का उत्तर देते समय हम साहित्य में 'मतह' का भी परिचय हो जाता है। कौन किस मतह में बोलता है, यह सवाल है। रवीन्द्रनाथ जिस मतह में बोलते हैं, जिस ध्यापक जीवन के सर्वोच्च बिन्दु पर खड़े होकर देश-देशान्तर के जन-समुदाय के सामने वे अपने को प्रकट करते हैं, उस स्थान के अन्य अनुयायी कलाकार नहीं बोल पाते। उतना ही उनमें बोनापन है, जितनी कि रवीन्द्र में ऊँचाई।

साहित्य का भूम्यांकन निश्चित करते समय इस 'मतह' का ध्यान रखना ही पड़ता है। कवि का शब्द-चयन, छन्दों रचना, प्रकृति-वर्णन, स्वभाव-चित्रण अत्यन्त सुन्दर होते हुए भी (जैसे कि टेनिसन में हैं), यदि ऊँची मतह नहीं है, तो वह उच्च कलाकार नहीं कहला सकता।

[कमला, जून 1941 में प्रकाशित। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में सकलित।]

मानव जीवन-स्रोत की मनोवैज्ञानिक तह में

जगत् और जीवन में अन्तर इतना ! मनुष्य की अपनी आन्तरिक मौलिक प्यास क्या यो ही अंधेरे में रह जाय सिसकती-सी ? क्या यह जगत् केवल बाजार की सड़कों पर धूमनेवाले, खरीदने के लिए बातुर जन-समुदाय, या मरचारी दपनों में बंठनेवाले शृंखलित भ्रष्ट मनुष्यों तक ही सीमित है ? इनसे बाहर, इनसे परे, क्या जगत् का फैलाव नहीं है ? फिर क्यों है यह जगत् और जीवन का विरोध ?

जब जीवन की वेदना और उसकी शक्तिमान् विश्वस्त प्रमत्तता अगाध हो जाती है, तभी वह सम्पूर्णता का क्षण आता है, जिसके मामले जगत् एक विरोधी भीत के समान पड़ा न रहकर घूम के बग के समान नम्र हो जाता है।

यह सच है कि जीवन की कुछ ऐसी गहरी अनुभूतियाँ होती हैं जो कभी भी प्रवाण में नहीं आ पाती। आ नहीं सकती। उन पर व्यावहारिक जगत् की कुछ ऐसी बन्दिश और कैद होती है कि उनका प्रकटीकरण सामाजिक असोभनता की सीमा छू आता है। हमारे समाज में पुरुष स्त्री में कुछ अधिक स्वतन्त्र होने के कारण अपने हृदय को मुक्त रखने में अधिक सफल होता है, परन्तु स्त्री की दृष्टि से सामाजिक यन्त्रों और सत्सारात्मक व्यक्तिगत स्थावरो की चट्टानों से टकराकर अपनी बेवसी के अंधेरे में विलस पड़ती है, रो पड़ती है। यह उसकी काव्यात्मकता एक बहुत बड़ी हृदय सामाजिक अनौचित्य से उत्पन्न हुई है। परन्तु, फिर भी ऐसी अनुभूतियाँ स्त्री पुरुषों में रह ही जाती हैं जिनकी अभिव्यक्ति के मार्ग बन्द हैं। पुरुष अपने परमप्रिय मित्र से भी, फिर स्त्री का क्या सवाल, अपने व्यक्तित्व की ऐसी बाजुएँ बंधा जाता है, अपने अनजाने ही, कि उनका पता स्वयं उसको भी ठीक-ठीक नहीं हो पाता। व्यक्ति अपने आपमें पूर्ण है, अलग है। और यह अलगाव, पूर्णता ही उसे दूसरों से अलग रखती है, जुदा रखती है, कि कहीं वह अपने व्यक्तित्व को मिश्रित न कर दे, उसको हार न बैठे।

ये अज्ञात-कारणा भावनाएँ मनुष्य के मनालोक में कम्पन पैदा किया करती हैं। इन्हीं स्रोतों के आम पास, कभी-कभी, उसके जीवन का तत्त्व झकड़ता होने लगता है। और हम देखते हैं कि उसके व्यवहार में विशेषता या वैचित्र्य प्रकट होने लगता है। यह क्यों है, ऐसा क्यों ? यह प्रश्न जीवन के सारे व्यपित प्रवाह की ओर संकेत करता है, उसको उघाड़ा करने के लिए, नमन करने के लिए। इन बातों को अलग छोड़कर हम देख पाते हैं कि, कभी-कभी, यदि मनुष्य सावधान कलाकार हो, या चतुर आत्मविश्लेषक हो, तो वह इन स्रोतोंमयी अनुभूतियों से सचेत हो जाता है, और उनको जगत् के सन्दर्भ से देखकर उन्हें मान्य करने की अधीर आकुल चाह से पीड़ित हो उठता है।

यह एक बड़ा ही अजीब दृश्य है कि कई सुन्दरतम अनुभूतियाँ विविध नर-नारियों के मन में गुप्त रह जाती हैं। उनका कोई प्रकाश विश्वास्य तोर पर हो ही नहीं पाता। यह वैयक्तिक आग व्यक्ति के साथ ही समाप्त हो जाती है। और वे अनुभूतियाँ ऐसी होती हैं जिनके एकत्रीकरण से सर्वोत्तम विश्व-साहित्य तैयार हो सकता है। साधारण मनुष्य जिसके पास कलम का जोर या वाणी की प्रतिभा नहीं है, और न विश्वात्मक तरीकों का माहा है, इस विषय में

बहुत अधिक दुर्भाग्यशाली है, क्योंकि उसकी अभिव्यक्ति का मार्ग रुका हुआ है।

इस विशाल जडीभूत पंजीभूत संसार में गति का एक सम्पन्न, रेगिस्तान से निकलनेवाले छोटे-से चश्मे की भाँति, अनायास होते हुए भी अपने लघु अस्तित्व की दीवारों में घिरा होने के कारण, अपने आप में ही जीकर खत्म हो जाता है, जिस तरह मध्य एशिया से तारीम नदी एक विशाल निर्जल कन्दरा से निकलकर तिब्बत के शुष्क प्रदेशों में अपने शोचनीय अस्तित्व को वहन करती हुई एक नमकीन, कड़ू, रेगिस्तानी झील में डूबकर खत्म हो जाती है। यह सोचना शक्य है कि साहित्यकार, वैज्ञानिक तथा अन्य कलाकारों को छोड़कर, अनुभूति साधारण जन-समुदाय में हो ही नहीं पाती। अनुभूति-क्षमता मानव-जीवन की विशेषता है। हृदय के निविडतम कोनों में भी जीवन का बलवान प्रवाह इन्हीं भावनानुभूतियों के रूप में द्विगुणित होता है, तीव्र हो पड़ता है। व्यक्तित्व का विकास भले ही अन्तर्बाह्य सघर्ष से हो, परन्तु, फिर ये अतृप्त अनुभूतियाँ, यह जीवन की स्वाभाविक रीति से बहने की व्यास, जीती ही रहती है, जागती ही रहती है। ऐसी अतृप्त सम्पन्न भावनानुभूतियों का कोप भारतीय नारियों के मन के अपने कोने में पड़ा ही रहता है, सड़ा ही करता है। भारतीय स्त्रियाँ जो अपने अनजाने प्रेम कर लेती हैं, एक दो होती हैं। करीब-करीब शेष अपने पति के घर की अपनी आत्मा से स्निग्ध करने की चेष्टा करती हैं। परन्तु पति जो मूर्तिमान होता है, अपनी पत्नी के प्रति —

— है। स्त्री ठुकराई

के उदग्र प्रवाह

दबाई जाती है।

तो, ये सम्पन्न भावनानुभूतियाँ स्त्री-पुरुष सबके मन में होती हैं। उनके अनुसार अपने जीवन का निर्माण तो मया, उनकी अभिव्यक्ति का पत्रा ही नहीं होता। जैसे अमावस्या की रात।

एक काफी अच्छे और प्रसिद्ध समालोचक ने कभी एक जगह लिखा कि वे उन एकान्त भावना-विश्लेषण में रस नहीं ले पाते जिन्हें मनोवैज्ञानिक कलाकार खोज-खोजकर सामने रखता है। उन भावनाओं की एकात्मिकता के प्रति उन्हें अरुचि है। जो हो, अनुभूति, क्रिया-प्रतिप्रियात्मक मनोविकार और भावनाओं से जुदा, जीवन की गुप्त व्यास के अनेक प्रकट रूप है—जहाँ जीवन विकसित, सन्तुष्ट और प्रतिफलित होना चाहता है, वस्तु-जगत् पर अपना एकाग्रिकार चाहता है, जिस पर वह खुलकर बह सके, फैल सके। वह उस पर अपना अबाध प्रसार चाहता है। अनुभूतियाँ निविड अन्तर्लोक में प्रवहमान, जीवन के निर्झर स्रोत हैं, जहाँ से जीवन का चरमा निर्मल बहा करता है वहने के लिए, फैलने के लिए—यह जीवन जो अन्धकारमय अन्तर-कन्दराओं में गुप्त बहता हुआ अनुभूति-द्वारों से ऊपर की मलहो पर आ जाता है; चेतन मन में अपने अबाध आकुल उल्हास में फूट पड़ता है।

अब तब हमारी सभ्यता इस विकासमूलक प्रगतिशील व्यास की समझ नहीं पायी है। यही कारण है कि आजकल के व्यक्ति बहुत अधिक असौ में गतप्रम और यात्रिक होने चले जा रहे हैं। उनमें की विकासधारा को दबा दिया गया है। समाज की मशीन में सामान्यता के गिकने तैयार होते हैं। यह सामान्यता आजकल का मापदण्ड हो गया है।

परन्तु एक जीवन का कलाकार अपने आसपास, व्यक्तियों के खण्डहरों को देखकर स्वयं को अति-मानव देख पड़ता है। अपने राससीय दीर्घ पैरों से उन खण्डहरों को लाँघता हुआ एक नवीन मूल्य-स्थापना, एक नूतन व्यक्ति-प्रतिष्ठा की टोह में निकल पड़ता है, अपार आकाश के नीचे, सुदीर्घ फाँती हुई पृथ्वी के बृहद वक्ष पर। जीवन की प्रवहमान दुर्दम आकाशा से प्रेरित यह मानव-मन उत्कट हो पड़ता है, तन्मय हो जाता है, आत्मविस्मृत हो जाता है, अपने ही सृजन में, अपने ही युद्ध के, नाश के, प्रेम के, आवेशमय अत्युच्च बिन्दु पर। यह जड़-चेतन का मुद्ग हमारी सारी नीति की मूल धारणा, और जीवन का तत्त्वीन सृजन-क्षण हमारे सारे अध्यात्म का मूल आधार है।

[आगामी कल, फरवरी 1942, में प्रकाशित। नयी कविता का आत्मसंघर्ष दूसरा संस्करण, 1983 में और अब रचनावली में पहली बार दूसरे संस्करण में संकलित]

प्रगतिवाद : एक दृष्टि

प्रगतिवाद साहित्य-कला की अत्याधुनिक धारणा है। वैज्ञानिक मनोभावों के अकत मात्र से कला महान नहीं होती, जब तक कि उसमें सामाजिक तत्त्व का अभाव हो। अब तक की जितनी कला-प्रणालियाँ विकसित हुईं, वे थोड़े-बहुत परिघर्षों के साथ व्यक्ति की प्रधानता में ही अवसित हुईं। यह व्यक्ति की प्रधानता सामाजिक तत्त्व की दृष्टि में बाहर रहकर परिपुष्ट हुई। अतएव, इस प्रकार की कला का अपने आप में पूर्ण हो सकना सम्भव होते हुए भी, वह आदर्श-स्थान नहीं हो सकती। क्योंकि उसका वह व्यक्ति-भाव एक प्रकार से असंपूर्ण (सामाजिक अर्थ में) हो जाने के कारण असंगत हो जाता है, और आदर्श कला जीवन की पूर्ण सगति का उद्भास है। यह आदर्श कला तब तक संभव नहीं, जब तक जीवन के सभी अंग परिपुष्ट नहीं हो जाते, कम-से-कम, जब तक उन सभी की ओर प्रयत्न नहीं होने लगता।

यह देखने पर कि मानवता के सब उच्च संस्कृति की ओर किये गये प्रयत्नों में का मुख्य दोष सामाजिक तत्वों की अपेक्षाकृत उपेक्षा रही है, जिसके कारण विश्व-प्रगति उतनी नहीं हो सकी जितनी कि होना चाहिए, कला उतनी नहीं बढ़ सकी जितनी कि बढ़ना चाहिए थी, विचार उतने ऊँचे और व्यापक नहीं हो सके जितने कि होने चाहिए थे। प्रगतिवाद उस मुख्य कारण को चिन्ह लेता है, और कहता है कि जब तक सामाजिक न्याय नहीं होगा तब तक व्यक्ति के चिन्तन में हमेशा दोष उत्पन्न होते रहेंगे। सुसगति और समस्वरता की निरन्तर चेष्टा करते रहने के बाद भी वह ठीक-ठीक अर्थ में आदर्श प्राप्त नहीं कर सकते, जब तक वह समाज के प्रति स्वयं सुगम न हों।

इस बाह्य सुसगति के तर्क से परिचानित होकर प्रगतिवाद कहता है कि

पुरानी कला-प्रथाएँ इसीलिए पूर्ण मनुष्य का अवतरण न कर सकी। तब जिस समाज की कला वह रही उसी की आकांक्षाओं और इच्छाओं का प्रतिबिम्ब वह रह सकी। वह समाज शोषण के बल पर, एक निम्नवर्ग—दलितवर्ग के आधार पर खड़ा होने के कारण उसके कला-विचार के आस-पास एक मर्यादा-रेखा आप ही-आप खिंच गयी—जिसके परे और बाहर उन विचारकों और द्रष्टाओं की मति आ ही नहीं सकी। अतएव वह कला या विचार प्रणाली पूर्ण मानवतापूर्ण मानव-साम्य की कीमत पर होने के कारण सम्पूर्ण मानव की इच्छाकाक्षाएँ प्रतिबिम्बित न हो सकी। इसी वर्ग विभेद के कारण घोर वैयक्तिकता का जन्म हुआ, और परस्पर विरुद्धताएँ दिखलायी देने लगी।

प्रगतिवाद इसका निदान करता है। वह कहता है कि ये परस्पर विरुद्धताएँ मानवता को से मरेंगी। यह सामाजिक भेद कभी भी व्यक्तिवादी व्यक्तियों को भी पूर्ण नहीं होने दगा, क्योंकि आदर्श के स्वरूप में सामाजिक तत्त्व अभिन्न रूप से कायम रहते हैं। उनका बहिष्कार करने पर महान्, और छस हद तक सच्ची कला कभी अवतीर्ण नहीं हो सकेगी।

प्रगतिवाद कहता है, आज जब समाज में सघर्ष है, अव्यवस्था है, अन्याय है, और शोषण है, तब अपनी व्यक्तित्व-रेखा के दायरे में स्वयं को निबद्ध रखना और उसको पराक्रमक न बनाना, उसको समाज में न डुबो देना—अपने अस्तित्व के औचित्य को सप्रमाण उपस्थित करना न हुआ। और जो मनुष्य अपने अस्तित्व का औचित्य उपस्थित नहीं कर सकता, वह घोर प्रतिक्रियावादी है, और शोषण-सत्ता को आगे बढ़ा रहा है।

प्रगतिवाद युग की आवश्यकताओं को लेकर चलता है, क्योंकि उसकी ओर ध्यान देना सबसे अधिक जरूरी है। आज समाज पर इतना अन्याय का बोझ रहते हुए, दारिद्र्य का भार रहते हुए, उमकी उपेक्षा कर कला अपना मार्ग बहुत दूर तक तै नहीं कर सकती। उसको धींच में रक जाना होगा—वह ओछी और बीनी हो जायेगी, वह कमजोर और विशेषयुक्त (परवर्ष), सत्बहीन और घोर आत्म-केन्द्री होकर आरम्भस्था कर लेगी।

प्रगतिवाद कला-मार्ग बनाना चाहता है। कला-शरीर की नसों में नया रक्त और नवस्फूर्ति का संचार जनता के अथाह हृदय के सम्पर्क में आने से ही होगा। उससे अछूता रखने पर वह मर जायगा। अतएव प्रत्येक सृजक कलाकार को जनता से जैतन्यमय सहानुभूति प्राप्त कर तेज प्राप्त करना होगा। कला या ईश्वर प्राप्त करने के लिए मन्दिरों या पुरानी श्रद्धेयताओं की ओर नहीं जाना होगा, बल्कि उस सैनिक तत्त्व, उस सप्रामाणीय धैर्य के अथाह आन्तरिक तेज और सन्तुलन के पास पहुँचना होगा। उसका ईश्वर सैनिक रूप में आ रहा है। विक-राल भूतिभोजक के रूप में प्रकट हो रहा है।

मानवता के विकासतिहास में आज का क्षण अत्यन्त महत्वपूर्ण होने के कारण, प्रगतिवाद कला को एक विशाल जीवन के सम्पर्क में लाना चाहता है; और यह तभी हो सकता है जब कलाकार सङ्कुचित युक्ति को छोड़कर सम्पूर्ण जनता के आवश्यक साम्य के गिद्धान्त को स्वीकार कर तदनुसार अपनी अनुभूतियों की रचना करे—उनको अधिक व्यापक और गम्भीर बनाये। हम विस्तार और प्रसार की आवश्यकता को प्रगतिवाद अत्यन्त गहराई से अनुभव करता है

परन्तु वह जानता है कि व्यापकता का सिद्धान्त स्वीकार करते हुए भी अनुभूतियाँ ढाली नहीं जा सकती। किन्तु पूर्ण जीवन-साम्य की दृष्टि से, कम-से-कम, बराबरी का सृजन हो ही सकता है। इससे, जो आलोचना-मन्दिर बनेगा, जो इच्छा-राशाई प्रस्फुरित होगी उनका सम्मिश्र दृढ़ रूप ही इस समय अभीष्ट है। इस समय कला विशेषतया मध्यवर्ग में उत्पन्न होती है।

इस प्रकार प्रगतिवाद प्रधानतः युग की आवश्यकता को लेकर चलता है— वह आवश्यकता जिसकी पूर्ति स समाज वर्गहीन, भेदहीन और अधिक दृष्टि से सम्पन्न हो सके। आज के जगत की मुख्य कमी शापण-सत्ता की प्रधानता है। इसके सम्बन्ध में जो स्थिति समाज में पैदा हो गयी है, उस स्थिति में परिनिर्दिष्ट मानव समुदाय के मनोविश्लेषण का कार्य प्रगतिवादी कला करती है, और आगे के विकास की रूपरेखा निश्चित करती है।

परन्तु यह नहीं कि प्रगतिवाद केवल युग-भाव के एकाकी अलग रूप को ही अंकित करना चाहता हो। युग जिसे प्रकार मनुष्यो में बोल रहा है उसका अकल हमेशा समिश्र होगा क्योंकि वह व्यक्ति के मनोभावों में से, जो कि वैयक्तिक निधि है, ऊपर उठ रहा है। प्रगतिवाद की मानव कल्पना युग के (ऐम्बेड्डेशन) पर आधारित नहीं है। वह मनुष्य को अधिक भूत रूप में ग्रहण कर रहा है। इसलिए उसमें रोमान्स, प्रेम, सपने, कल्पना सभी का महत्वपूर्ण स्थान है, क्योंकि प्रगतिवाद मानव के यथार्थ पर टिका हुआ है, और इसीलिए कला-व्यवस्था में उसका सबसे अधिक महत्वपूर्ण स्थान है।

राजनैतिक दृष्टि से प्रगतिवाद प्रसार का हिमायती है, वर्गहीन समाज सत्ता का पुजारी है। उसका विश्वास है कि राजनीति के द्वारा ही हम एक देश के दलित दूसरे देशों के शोषितों के सम्पर्क में आ सकेंगे, और इस प्रकार एक बृहत्मानवता का आलोडन होगा। ऐसी वर्गहीन समाज सत्ता इस समय न होने के कारण वह भ्रान्ति का पुजारी है। इसीलिए वह जनता के साथ घनिष्ठतम घोरतम सम्पर्क रखना चाहता है। और कलाकारों से कहता है कि तुम अधिक-से-अधिक जन हृदय के सम्पर्क में आओ और भ्रान्ति को शीघ्र आगमनशील बनाओ।

दार्शनिक दृष्टि से प्रगतिवाद विकासवाद में विश्वास रखता है, लेकिन यह डार्विन का वैज्ञानिक विकास नहीं है जो कार्य-कारणवाद को यात्रिक अर्थ देता है। सब पूछा जाय तो यह जड़वाद सचमुच ही नहीं। यात्रिक भौतिकवाद (जिसे हम जड़वाद कह सकते हैं) का समुचित खण्डन साम्यवाद के आचार्यों द्वारा हो चुका है। हेगेल के केवल बौद्धिक परिकल्पनाओं (कॉन्सेप्ट्स) को यहाँ अधिक ठोस और तत्त्वयुक्त बनाया जाकर उसको पुष्ट किया गया है। इससे द्वन्द्वात्मक गतिविधि द्वारा आविर्भूत विकास यात्रिक भौतिकवाद से अधिक स्वतन्त्र और पूर्ण है। प्रगतिवादी एक निश्चित दार्शनिक ऐटीट्यूड उत्पन्न करता है, जो न 'स्व' में अधिक 'बाह्य' को, और न 'बाह्य' से अधिक 'स्व' को महत्व देता है। वह कहता है कि इन दोनों की परस्पर क्रिया प्रक्रिया से विकास होता आ रहा है।

जीवन की दृष्टि में प्रगतिवाद आज तक की सबसे ऊँची मजिल है, और उसकी विशेषता इसमें है कि उसमें जीवन को अधिक भूत रूप में ग्रहण

किया है।

[आगामी कल, मई 1942 में प्रकाशित। आखिर रचना क्यों ? में और अब रचनावली में पहली बार दूसरे संस्करण में संकलित]

साहित्य में व्यक्तिगत आदर्श

मानव-चरित्र के चित्र का नाम कला है। व्यक्ति द्वारा जो मानवता-सिन्धु में डूब जाती है तब उसके मगमस्यस पर जो कलरव होता है वही कला बन जाती है। यह सगम स्थान क्या मानवता सिन्धु को निषिद्ध कर उत्पन्न होता है ? या, वही, व्यक्ति द्वारा को निषिद्ध कर अपना अस्तित्व ग्रहण कर सकता है ? केवल 'नहीं' इसका उत्तर है। तो कला मानव-समाज की वाणी में शकृत व्यक्तिगत कम्पन है।

इस बृहत् मानव-समाज में अपने को पर्यवसित करने में जो आन्तरिक विस्तार प्राप्त होता है वह वैयक्तिक सुख है। आकाश के कोने-कोने छू लेने की चाह से पक्षी के छोटे-से हृदय में एक नया आकाश बन जाता है। यह नया आकाश उसका वैयक्तिक आकाश है, पक्षी का आकाश है।

परिस्थिति निर्माण करने के लिए एक सघर्ष की आवश्यकता होती है। इस सघर्ष को कलात्मक रूप देने के पहले उसके विश्वात्मक रहने और वैसा मूल्य प्राप्त करने की जरूरत होती है। यदि यह सघर्ष प्रकृति की पुकार है, उसकी अनिवार्यता है तो उसका उद्देश्य भी है और उस उद्देश्य के गर्भ में एक आदर्श भी है। यह सघर्ष का आदर्श व्यक्ति-अतीत है। उस व्यक्ति-अतीत विश्व में ही, और उसी के सन्दर्भ से उसका मूल्य है। यह व्यक्ति-अतीत, मूल्य-गौरवित सघर्ष अपनी स्थिति की शर्त से ही वास्तविक होता है। व्यक्ति-अतीत इस अर्थ में कि उसकी परिधि में व्यक्ति आने पर भी उसका केन्द्र समाजव्यापी आदि-स्फूर्ति ही है जो समाज की विकास-भावना के पीछे की प्राकृतिक आवश्यकता से सुलगती और पूर होती है। इस सामाजिक मूल्य-स्फूर्ति की अग्निमय लहरें व्यक्ति की आति-भावनाएँ हैं, सघर्ष-विचार हैं, भविष्य कल्पनाएँ हैं।

मानवता-सिन्धु इस मूल्य-विश्व [का] वाध्यात्मक नाम है। यह मूल्य-विश्व मानव-विकास का आकाश है जहाँ इस विकासशील लना को किरणें मिलती हैं, पानी मिलता है।

विश्वात्मक सघर्ष की लहरों को अपने अन्दर पानेवाला व्यक्ति है और उसके अनुभव व्यक्तिगत है। वह महत्तर बाह्य में किरणें और पानी लेना है और हृदय में नया ओज अनुभव करना है। इस ओज की अभिव्यक्ति फिर उसी विराट् विस्तार में लीन होकर ही रूप प्राप्त कर पाने की है। वह स्वयं उस व्यापकता में लीन हो जाती है, परन्तु इससे हृदय में में उत्पन्न दुगुना कम्पन एक

प्रवाह है जिसके तत्त्व समाज से प्राप्त होते हैं, संस्कारों द्वारा, आनुवंशिकता द्वारा यह प्रवाह अपने शक्ति-रूप में व्यक्तिगत (जिनोटाइप) होता है। परन्तु प्रवाह में बहनेवाले तत्त्व सामाजिक ही होते हैं।

साहित्य में अवचेतन मन अनायासता और रगीन चित्रात्मकता भरता है, परन्तु वही प्राकृत शक्ति चेतन मन में परिवर्तना (कन्सैप्शन) होकर उम अवचेतन की चेतन में मार्ग-रेखा बनाती है। कलाकृति की कल्पना (कन्सैप्शन) चेतन मन का एक उच्चतर समन्वय है। कला में इन दोनों की अवचेतन शक्ति और कल्पना का सामंजस्य अनिवार्य है। अवचेतन सामंजस्य की प्रिया में चेतन को मशक्कत करता है, और चेतन-अवचेतन का उदात्तीकरण (संघीमेशन) करता है। चेतन-अवचेतन को यह क्रियमाणता एक वैयक्तिक गति है, परन्तु अवचेतन स्वयं अनभिध्ययन और आपेक्षित रूप में दमित विवास्तृपाओं का शक्तिमान केन्द्र है। वह मानवी प्रकृति की अन्तर्धारा का स्वरूप है। किसी बाह्य को पहचानने के लिए एक अनुभव केन्द्र की रचना बाह्य तत्त्व और आत्म-शक्ति का मधुवन रूप है। इसीलिए अवचेतन की शक्ति व्यक्तिगत होते हुए भी उसका कण्टेण्ट बाह्यमन और समाजगत होता है।

तो यह अनायास बहने वाली अवचेतन शक्ति का रूपाधार मनुष्य की तृपाएँ ही हैं, जो मनुष्य के समाज से गणिमान सम्बन्ध को ही बतलाती हैं। चेतन मन का सृजनशील धर्म-समन्वय स्वयं अन्तःशक्ति और बाह्यधार के तत्त्वों से निर्मित होता है। इसलिए, चेतन से निर्मित कन्सैप्शन और अवचेतन शक्ति-धारा का जब सामंजस्य हो जाता है तभी किसी भी क्षेत्र में सृजन सम्भव है। यह सामंजस्य तभी सम्भव है जबकि मनुष्य को आन्तरिक आवश्यकता के अनुकूल सामाजिक रोल प्राप्त हो। यानी, व्यक्ति और समाज के सामंजस्य से चेतन और अवचेतन का सामंजस्य सकल हो सकता है, अन्यथा नहीं।

यदि ऐसा न हो तो मन शक्तियों के और इतर उच्च गुणों के बावजूद भी कलाकार विध्वंसित असन्तुलित और आत्मघ्नस में सलग्न होगा।

[आतामी कल, अगस्त और सितम्बर 1943, में प्रकाशित। नयी कविता का आत्मसमर्पण, दूसरा संस्करण 1983 में और अब रचनाबली में पहली बार दूसरे संस्करण में संकलित]

समन्वय के लिए संघर्ष चाहिए

समाज की अनेक विकास स्थितियों में कलाकार उम वर्ग का प्रतिनिधित्व करता रहा है जो समाज का संचालन-केन्द्र है। संचालन केन्द्र के मानी वह शक्ति जो तत्कालीन आर्थिक भित्ति को, एक ओर तलवार और धन-बल के द्वारा, तो दूसरी ओर धर्म और विचार और भावनाओं के चतुर परिचालन के द्वारा, समाज के

तत्कालीन सगठन को चिरन्तन बनाये रखने के लिए, मजबूत रखती है। यह सब किस प्रकार होता है इसका निदर्शन समाजशास्त्रीय मनोविज्ञान का विषय है। मैंने इसको केवल संकेत ही किया है। परन्तु यह बात निश्चित रूप से समझ लेने की है कि कलाकार अपनी विकास-तृप्ता को, जो उस वर्ग का प्रतिनिधित्व करती है, जिससे वह कलाकार आन्वयविक रूप से (ऑरगेनिकली) सम्बद्ध है, उसी वर्ग में मूर्त कर सकता है जिस वर्ग की गतिमानता के तर्क से वह अपने व्यक्ति-मत्ता के तर्क को मिला देता है। बिना यह किये, उस वर्ग से जिसमें उसकी तृप्ताओं की पूर्ति की संभावना है उसका सामंजस्य नहीं हो सकता। परन्तु यह गतिमान सामंजस्य जितना ही घनिष्ठ होगा, उतनी ही उसकी व्यक्तिमत्ता की छाप बलवान और व्यापक होगी। समाज के प्रचलित या सन्निहित तत्त्वों को अपनी आत्मज्वाला की आग में स्वर्णिम कर विश्व के सम्मुख रखेगा। इस प्रकार वह आत्मबल के द्वारा उस समाज-वर्ग पर प्रत्याघात कर अपने नये-नये काल्पनिक (साहित्यिक) समन्वयों के द्वारा उस समाज-वर्ग की विकास-रेखा को आगे खींचता चला जायगा। और इसी में वह आत्मपूर्ति के साथ ही साथ वर्ग हित, जिसको कि वह पूरे समाज का हित समझता है, करता हुआ उस वर्ग-हित के माध्यम से अपने को ऊँचा करता और भागता हुआ समाज पर फिर प्रत्याघात करता चला जायगा।

उन लोगों के लिए कि जो इतिहास, जो कि प्रकृति की जीवन-विकास-रेखा है, की तर्क गति को नहीं समझते यह मेरा लेख अनेकों मिथ्यात्वों से भरा हुआ मालूम होगा। उनकी सबसे बड़ी शका यह होगी कि किस प्रकार ईमा, बुद्ध, गेटे, तुलसीदास, मीरा, कबीर, इयलेन [?], ग्लिंटमैन और रबिन्द्रनाथ का चरम सामंजस्य समाज के एक वर्गमात्र से ही था, जबकि उनका संदेश समस्त मानवता और निखिल चेतना की ओर से समस्त मानवता को था। इस शका का उत्तर एक पुस्तक हो सकती है जिसमें समाजशास्त्रीय मनोविज्ञान और उसकी प्रक्रियाओं के विस्तृत विरूपण हो। शायद इसी पर आगे मैं लिखूँ। अभी यह मेरा विषय नहीं है।

साहित्य में व्यक्तिगत आदर्श के निरूपण का सिलसिला अब शुरू होता है। प्रथमतः, हम व्यक्तिगत आदर्श की बात समझ लें। आदर्श का निश्चित सम्बन्ध व्यक्ति से ऊपर उठकर एक बृहत्तर समाज सत्ता के प्रति है। व्यक्तिगत इस अर्थ में है कि उन आदर्शों के द्वारा व्यक्ति अपनी सृजन-धारा की परितृप्ति पाता है। यहाँ यह स्पष्ट हो जाना चाहिए कि व्यक्ति अपनी मुख्य विकास-तृप्ता के अनुकूल ही समाज-जीवन के किसी अंग को चुनकर उसे आत्मबल से प्रत्याघात करता है। इस प्रत्याघात के समय जो विकास-स्वप्न उसके सामने होता है वह समाज-जीवन के किसी एक भाग के अन्तर्गत से भरा हुआ होता है, जो भाग उसकी विकास-तृप्ता के प्रत्याघात के सामने विनत होकर प्रत्याघात का मूर्त फल बन जाता है।

यह तो हुआ 'व्यक्तिगत-आदर्श' के वैयक्तिक और सामाजिक अर्थों का विश्लेषण। अब हम यह देखें कि किस तरह बनाकार अपने-अपने दृष्टिकोण, जो कुछ नहीं है सिर्फ उनकी मुख्य वृत्तियों की मूर्त अभिव्यक्ति मात्र है, साहित्य में उपस्थित करते हैं। यह सब सिर्फ सशिष्ट में ही संभव नहीं है। दूसरे, उनकी

मुख्य वृत्तियों को। बनलाने के साथ-ही-साथ सामाजिक आधार, जो उनका एक-साथ बल और सीमा है किम प्रकार उनकी सीमा बनकर उपस्थित होना है, यह देखना जरूरी है। क्योंकि इस मेस का उद्देश्य कलाकार के व्यक्तिगत आदर्शों की गणना और उनका विश्लेषण नहीं है, बल्कि वे आदर्श किम प्रकार और क्यों साहित्य में आते हैं इसकी भूमि को ही बताना है।

हम एक बात भारतीय और पाश्चात्य कलाकारों की तुलना करते समय देखना हैं कि भारतीय साहित्य में कलाकारों का वह रुचिर वैविध्य देखने को नहीं मिलता जो पाश्चात्य साहित्य में है। इसका एक कारण यह भी है कि भारतीय दर्शन की एकाग्र छाया में कलाकारों ने अपने व्यक्तिगत आदर्श रखे हैं। परिणामतः उनका मूर्त विस्तृत निजत्व अपने प्रसार रूप में एक विशेष दृष्टिकोण लेकर सामने नहीं आ सका है। परन्तु पाश्चात्य दर्शन धर्म में अलग रहने के कारण उसका प्रभाव इतना घोर और मर्वध्यापी नहीं था। यही कारण था कि वैज्ञानिक दृष्टिकोण का प्रभुत्व वहाँ आमामो से रह गया।

विशेषकर यद्यो में यह वैविध्य ज्यादा स्पष्ट है। शैले का संदेश 'प्रेम' और बोट्स का मिथ्या 'सौन्दर्य' तथा चड्सवर्थ का 'प्रकृति' उनके व्यक्तिगत आदर्श हैं। उसी प्रकार टॉल्स्टॉय की नैतिकता, और रोमां रोलां का यज्ञवान अमृत-विरोधी व्यक्तित्व का संदेश है। उसी प्रकार बयोर का 'खुलि केभी समार में बांध न सक्के कोय' का फलकडपन, प्रसार मस्ती और व्यक्तिवादी बौद्धिक नैतिकता, उनके आध्यात्मिक और यौगिक रंग के बावजूद भी ठबोसलो, जीर्ण-शीर्ण समाज के नीति-नियमों के विरुद्ध गुला विद्रोह करती है, और तुलसीदास का जीर्ण जीर्ण समाज के नीति-नियमों का आदर्शिकरण एक निश्चित संदेश है।

हाईको का निराशामूलक जीवन के प्रति देखने का दृष्टिकोण, तथा रोमां रोलां का यज्ञवान व्यक्तित्व का संदेश एक दूसरे के प्रति करीब करीब विरुद्ध है। पल्लविक की मादाम बोवारी तथा दोला की नाना का विषय अपने अमृत रूप में एक-सा है। परन्तु दोनों का ऐरोच अलग-अलग है।

खैर, ये बातें किसी भी साहित्य के विद्यार्थी को मालूम हैं। फिर भी धोरो और ह्विटमैन का उदाहरण उवान पर आ ही जाता है। ह्विटमैन जनता की ओर, तो धोरो जगल की ओर उन्मुख था। उसी प्रकार दर्शन क्षेत्र में प्रैमैटिज्म उपयोगिता की ओर, प्रोचे सौन्दर्य की ओर, रमेल विज्ञान की ओर, बोसकि और ब्रिडले अध्यात्म की ओर, नीत्से घोर वर्गवाद की ओर, वर्गसां जीवन पूर्ण व्यक्तिवाद की ओर बढ़ा हुआ था।

पंजीवादी समाज में यह सब स्वाभाविक है। वैचारिक अराजकता पंजीवादी के उसी प्रकार हित में है जिस प्रकार घोर अध्यात्म। इन दोनों सिरों को वह बहुत आराम से उदारता के नाम पर अपने में समा सकता है।

परन्तु प्रश्न दूसरा ही है।

क्या यह वैयक्तिक आदर्श-विदु एकन नहीं किये जा सकते ?

एकथ करते-करते ही वे अपना रूप छोकर नये हो जाते हैं। समन्वय सघर्ष-हीन होकर मृत हो जाता है। वह समन्वय रहता ही नहीं। समन्वय के लिए सघर्ष अनिवार्य है। इस सघर्ष का फल नया समन्वय केवल मानसवाद ही है।

माकर्मवादी लेखकों में यह अराजकता नहीं है। यह एक सुन्दर समन्वय है जिसमें वैयक्तिक रूप से प्रत्येक लेखक अपने व्यक्तित्व का पूरा प्रवाश देने हुए इस अराजकता में बच रहता है। शोलोखोव, स्टायनबेक, सिक्समर, अन्स्ट टॉलर, मेक्सिम गोर्की—सब अपनी अनेक विकास-रूपाओं की पूर्ति करते हुए परस्पर विरोध से बच जाते हैं, क्योंकि वे अपने को हीन समाज से तदात्म कर देते हैं।

[आगामी वल, दिसम्बर 1943 में प्रकाशित। रचनावली में पहली बार दूसरे संस्करण में सकलित]

साहित्य में सामूहिक भावना¹

आज व्यक्ति की जिम्मेदारियाँ क्या हैं, यह सब तक समझ में आ नहीं सकता, जब तक हम अपने युग की ओर उसके वर्तमान रूप की निर्मिति की ओर प्रवृत्त जो शक्तिशाली थी, उनकी गति प्रगति के विषय में ठीक तौर से जान नहीं लेते। इसके सुनिर्णीत ज्ञान के बिना व्यक्ति अपनी भी ठीक स्थिति और स्थिति की कारण-शक्तिशाली नहीं जान पाता, अपने जीवन को पहचान नहीं पाता, और उसके आस-पास घटनेवाले घटनाक्रम के पीछे कोई अर्थपूर्ण स्वर सुन नहीं पाता। अतएव, व्यक्ति अपनी ही खोज में समाज को ढूँढ़ता है, समाज के विकास की परीक्षा करता है, और इस प्रकार उसकी परीक्षा करते हुए अपनी परीक्षा करता है।

परन्तु यह सब तक पूरी तौर पर सम्भव नहीं हो सकता, जब तक हम वस्तु-सत्य के प्रति उतनी ही आस्था न बतलायें जितनी कि आत्म-सत्य के प्रति, जैसे कि हमारे सामन्ती और पूँजीवादी विचारक बतलाते आये हैं। यह वस्तुप्रधान दृष्टिकोण—चाहे वह मनोविज्ञान में ही क्यों न हो—वैज्ञानिक दृष्टिकोण कहलाता है। हमारी मानसिक प्रतिक्रियाएँ—चाहे वह कितनी ही विनाश आदर्शभूमि में उद्गत क्यों न हुई हों, तब तक न्याययुक्त नहीं हो सकती जब तक हम उनका एक्सीक्यूशन के समय वस्तुनिष्ठ प्रवृत्ति नहीं बतलाते और वस्तुअन्यतर्क-ज्ञान के छन्द का साक्षात्कार नहीं कर लेते। परन्तु हम देखते हैं कि इस वस्तु-निष्ठा की कौमत् पर आत्म-सौध की खड़ा करने के मप्रयाम प्रयत्न की प्रधान प्रवृत्ति दिखायी देती है। सामन्ती और पूँजीवादी चिन्ता में यही कारण है कि ज्ञान का विश्लेषण करते हुए बाट वैज्ञानिक दृष्टिकोण काम में लाता है, परन्तु अन्ततः सारे वस्तुजगत के आत्मानुभव को एक ऐसे अलौकिक सत्य (नूमेनॉन) में पर्यवसित कर देता है जो भनुप्य मात्र के ज्ञान के बाहर है, अर्थात् जहाँ

1 शीर्षक संपादक द्वारा।

केवल श्रद्धा का स्थान है। ज्ञान का विश्लेषण करते-करते जो यह ज्ञानातीत सत्य निकल पड़ा, वह बुद्धि की एवान्त स्वात्मव प्रवृत्ति का परिचायक है। मजा यह है कि यह अलौकिक सत्य, जो ज्ञान का, यानी एक आत्मा के अनुभव का, अनुसन्धान करते-करते मिल गया है, वही सारे जगत् का ज्ञानातीत मूल स्रोत भी है, जो कि श्रद्धा का आस्पद है। काट के वैज्ञानिक अनुसन्धान का यह अवैज्ञानिक अन्त घोर आत्मकेन्द्री प्रवृत्ति का परिचायक है। हेगेल, काट से अधिक सुसगत होकर भी, अन्ततः आत्मानुभव को वस्तु-सत्य के साक्षात्कार का अन्तिम माध्यम मानता है, और यही कारण है कि ब्रह्म (ऐड्सोल्फूट) जो कि आत्मा का उच्चतम कल्पनीय रूप है, को सत्ता (रिएलिटी) से एक कर देता है। यही आत्मकेन्द्री प्रवृत्ति प्रायः हर जगत् से वर्ग-सर्वत्र तक परिलक्षित होती है। परन्तु [वे] जगत् और आत्मजगत् को मिला देने की फिक्र में सारे वस्तु-सत्त्वों को आत्म-सत्त्वों के पानी में घोल देते हैं। यही कारण है उनका दर्शन पूर्णतया सुसगत नहीं होता।

बुद्धि जो कि अलिप्त, निर्मम स्व-पर-निरपेक्ष वही जानी है, उसी के क्षेत्र में इतनी आत्म-केन्द्रिता का विकास, पूँजीवादी समाज की विशेषता है। फिर माहिश्य और कला का क्या कहना !

की घोर वैयक्तिकता ।

पतनोन्मुख पूँजीवादी साहित्य और दर्शन की दो विशेषताएँ हैं— प्रथमतः, घोर वैयक्तिकता, दूसरे, दृष्टिकोण की अवैज्ञानिकता । इन दोनों की जड़ एक ही है और ये दो विशेषताएँ एक सिक्के की दो बाजूएँ हैं ।

आज गांधीवादी नीति वर्तमान स्थिति में और छायावादी साहित्य विद्यमान क्षण में इसी पूँजीवादी कमजोरी के शिकार हैं । व्यक्ति की अपनी व्यावहारिक नीति की रक्षा और सामाजिक वर्तव्य के भान की रक्षा तब तक सम्भव नहीं जब तक वह इस वैचारिक सड़ाव से पूर्णतया परिचित नहीं हो जाता । हमारी संस्कृति का बहुतांश पानी इतना कम हो गया कि बाँध बाँधना पड़ा, परन्तु चूँकि पानी न बहने के कारण सड़ा जा रहा है । इसलिए पहले बाँध को तोड़ना बहुत जरूरी है, दूसरे नये धारने के नये पानी साने की कोशिश बहुत आवश्यक है ।

संस्कृति का पानी कम होने से बाँध बाँधा गया । यह पूँजीवादी संस्कृति का बाँध मुख्यतया उस युग के पुनर्जीवीकरण के पथरों से सड़ा किया गया है जहाँ कुछेक व्यक्ति ही समाज के अध्वर्यु होते थे । सारी वैचारिक ऊँचाइयाँ, और भावनात्मक गहराइयाँ इन्हीं लोगों की होती थीं । बाकी के समाज के लिए अलग कामना-कायदे थे । ऐसे विगत युग के कल्पना-मुख्य धातुकरण में आत्मकेन्द्री प्रवृत्तियाँ लहलहा सकती हैं, जिसका पर्यवसान उसी अवैज्ञानिकता के घोर अन्धकार में हमेशा होता है, जो कि पतनोन्मुख पूँजीवाद के लिए, उदाहरणतः जर्मनी और इटली के फासिज्म के लिए, अत्यन्त हितकारी है । यह आत्मकेन्द्री प्रवृत्ति का उच्चतम विकास है ।

परन्तु भारत का जीवन लहलहा रहा है। गांधीवाद की नीति-धारणा और रामराज्य के परिक्लृप्तो (क्लैसिफ़िड) में 'महसस घोषा'पुरुष सहस्रपाद' बंध नहीं सकता। आधुनिक मराठी साहित्य, अपने सारे यथार्थवाद के बाद भी, उमी पूंजीवादी संस्कृति की रक्षा करना चाहता है, परन्तु इस प्रकार बहुत दूर तक जाना उसके लिए अमम्भव है। जनता का विश्वस्त विशाल पारदर्शी दृष्टिकोण अभी उम्मे प्राप्त नहीं। परन्तु विद्रोह के चिह्न यो ही दीख रहे हैं। गांधीवादी वृद्ध लेखक दादा धर्माधिकारी समाजवादी हो गये। अनन्त वाणिकर, सालजी पंडेसे, मामा वरेरकर नूतन लोक साहित्य के अग्रदूत है, और खाण्डेकरी नाट्य-णिकता, पंडेके के नितलीपन, माडखोलकरी नौकरशाही वर्ग के चित्रण के प्रति उतना अनुराग नहीं रह गया है। मार्क्सवादी पु० य० दगपाडे एक उत्तम उपन्यास-कार की हैसियत से सामने आ रहे हैं।

परन्तु जमींदारी और नवाबों के बिसे संयुक्त प्रान्त के शिक्षित वर्ग ने अभी अपने जीवन से इतना विद्रोह नहीं किया कि जनता के साहित्य को आरम्भ प्रकटीकरण समझें। फिर भी जो कुछ बौद्धिक प्रगतिवादी दृष्टिकोण बन रहा है वही क्या कम है ?

यह नवीन दृष्टिकोण वैयक्तिक भावनाओं की ऊँचाई को समाज की कीमत पर नहीं रखता। व्यक्ति और समाज, समाज और परिस्थिति को एक दूसरे से ऊपर नहीं रखता। सोझ और सर्वमसि का व्यक्तिवादी सिद्धान्त उमे अमान्य है। मिट्टी आत्मा है यदि सच है, तो आत्मा भी मिट्टी है यह भी वह मानता है। संक्षिप्त में, वह सामूहिकता को लेकर चलता है और इस सामूहिकता की आन्तरिक क्रिया प्रक्रिया में विकास को वैज्ञानिक दृष्टि से जाँचता और समझता है।

हमारे साहित्य, दर्शन और कला में हम इसी सामूहिक भावना का विकास करना है। यह कहना गलत है कि यह सामूहिक भावना व्यक्ति की कीमत पर हुई है। सच्चा आत्मस्वातन्त्र्य प्राप्त करने के लिए सामूहिकता आवश्यक है। सामूहिकता की विनाश उर्वर भूमि में ही व्यक्ति के वृक्ष और लताएँ फूलती और फरती हैं। यह स्वस्थ सामूहिकता तभी होगी जब कि हम आर्थिक समानता उत्पन्न करें, और प्रत्येक व्यक्ति को अपनी उन्नति के पूरे साधन और मौके दें। यह सामूहिकता की भावना आत्मस्वातन्त्र्य और व्यक्ति स्वातन्त्र्य के अत्यन्त अनुकूल है। केवल इतना ही कि वह आत्मकेन्द्रो प्रवृत्ति को समाज की कीमत पर घटाने नहीं देती। अन्तर्पंजीवादी संस्कृति के विरुद्ध साम्यवादी समाज रचना में सामूहिक उन्नति के लिए वैज्ञानिक दृष्टिकोण का आश्रय लेता है, और विगत युग के पुनर्जीवन के स्थान पर नवीन युग के सुव्यवस्थित भावी की ओर देखता है।

पूरी लय-तालना प्राप्त करने के लिए यही आवश्यक नहीं कि हम केवल आन्तरिक समन्वयात्मक सुसंगति प्राप्त करें। यह कर लेने के बाद भी हमारा व्यक्ति जीवन खण्डित रह सकता है क्योंकि वह समाज जीवन के साथ लय-तालना प्राप्त नहीं कर सका है। यह सुसंगति तभी सम्भव है जब व्यक्ति समाज से आन्तरिक वास्तविक लय-तालना अनुभव कर लेता है। बिना इसके, पर्फेक्ट मैन की कल्पना व्यर्थ है।

शिलर और गांधी के समान पूंजीवादी दरारों को भरकर आत्मोन्नति

का मांग दूधना जीवन प्रवाह के विराम के लिए बहुत गतरनाक है। ऐसे सब आध्यात्मिक पनरो से बचकर व्यक्ति को अपने सामाजिक कर्तव्य के प्रति दृढ़ होना अत्यंत आवश्यक है। आज हम समाज तरफ के प्रति उपेक्षा अपनी संस्कृति और व्यक्ति घम के विरुद्ध ज़िहाद है। यह आत्म विराघ है। समाज विराघ तो हुई है।

हमारे मान्य और दमन बला और विज्ञान में सामूहिक भावना का प्रभाव भरना ही हमारे विराम की दिशा है। तभी आत्मा का ताल सामाजिक तय में लीन होगा। और सामाजिक तय आत्मा के ताल में चली।

जीवन का प्रभाव आज इधर ही बहना चाह रहा है। उसके उभर जागृति की प्रतिध्वनि आज दिग्गत व अचल में गूंज रही है। हमारी भाषी संस्कृति की दिशा यही है। इसलिए हमारी दिशा भी यही है।

[सम्भावित रचनाकाल 1945-47। रचनावली के दूसरे संस्करण में पहली बार प्रकाशित]

साहित्य में पौराणिक-ऐतिहासिक सदर्भ¹

भारतीय सांस्कृतिक पुनर्जागृति काल का आवाहन जिन सब प्रधान हिंदी कवियों ने किया उनमें प्रसाद का प्रमुख स्थान है। उनके द्वारा भारतीय राष्ट्रीय सांस्कृतिक चेतना की आवश्यकताओं में से एक की पूर्ति हुई। मैथिली शरण भुक्त और प्रसाद की परस्पर तुलना उनके काव्य के मौलिक प्रकार भेदों के कारण हास्यास्पद समझी जाये पर यह सच है कि इन दो कवियों ने प्राचीन भारत के गौरव चित्रों के माध्यम से भारतीय समाज को आत्मविश्वास दिलाया।

बढ़ते हुए सड़ते विराघी साम्राज्यवादी परिस्थितियों और समाज के अंदर जीणता की परम्पराओं के कारण भारते दुःप्रताप नारायण मिश्र आदि की सामाजिक कविताओं में क्रुदनमय विपाद का आधिपत्य था। परंतु राष्ट्रीय आंदोलन की गति और उसके आघात के साथ साथ उनका स्थान जिस प्रघण्ड और उद्बल आत्मवादिता ने ले लिया वह भारत भारती के हुरगीतिका छंद में गूँज उठी। उमो उद्बल आत्मवादिता का परिणाम प्रसाद पर दूसरा ही हुआ। उसने यह आय बौद्धकालीन वातावरण की अवतारणा की ओर खांचा।

प्राचीन आय बौद्धकालीन वातावरण की अवतारणा जो प्रसाद के साहित्य में हुई वह एक आकस्मिकता नहीं कवि की नतना बपी साच का परिणाम न था। उसका सम्बन्ध था ठीक उमो ऐतिहासिक प्रक्रिया में जिसकी मधिलीकरण ने एक प्रकार में ग्रहण किया प्रसाद ने दूसरे प्रकार से। वह अतीतो मुख स्वप्न

1 शीपक सम्पादक द्वारा

वादी प्रवृत्ति न थी जिसके द्वारा प्रसाद का साहित्य अवतरित हुआ, न वह पलायनवादी मनोभूमिका थी जिसने आर्य बौद्धकालीन वातावरण को उपस्थित किया, न वह नियतिवादी अधोमुख प्रवृत्ति थी जिसने उन्हें कहानियों और नाटकों में उपकालीन आर्य बौद्ध संस्कृति की समस्त स्फूर्तिमय ताजगी और आत्मविश्वास की ओर प्रेरित किया। यदि उपरिलिखित कारणों में से किसी एक का भी वह कार्य होता तो प्रसाद के नाटक, कहानी और वाक्य में जहाँ-जहाँ भी आर्य तथा बौद्धकालीन वातावरण उपस्थित हुआ है वहाँ-वहाँ आदस्य, आत्म-रति, विश्वासहीनता तथा वात-दुष्ट (न्यूरोटिक) मानस की प्रतिच्छायाएँ देखने को मिलती। इसके विरुद्ध, जहाँ-जहाँ भी वह वातावरण उपस्थित हुआ है, वहाँ प्रसाद की भावना में गरिमा, जीवन के विवेकशील आदर्श तथा उसके श्रेष्ठ मूल्य, और विचारों में एक ताजगी, स्फूर्ति तथा बरा दखने को मिलते हैं। प्रसाद की कतिपय कविताओं से उनका विशेषत्वोद्घरण करना अपराध होगा। यदि उनके पूरे साहित्य को देखा जाय (जो हमारे विषय के बाहर है) तो हम पायेंगे कि नियतिवाद, पलायनवाद आदि दोष अपने कण-रूप में ही उनमें उपस्थित हैं। उन दोषों के सबल कारण हैं जिनका विवेचन आगे किया जा सकता है। परन्तु उनके सम्पूर्ण साहित्य की प्रधान विशेषताओं में से वह नहीं है। जिसने मात्र इन दो दोषों को उनकी प्रधान विशेषताएँ माना है, उसने प्रसाद, उनकी प्रेरणा, उनकी शक्ति और उसकी सीमा को नहीं पहचाना।

मैं पहले ही कह चुका हूँ कि प्राचीन भारतीय आर्य-बौद्ध संस्कृति के वातावरण की अवतारणा तो प्रसाद के साहित्य में हुई, वह एक आकस्मिकता न थी, न कवि की नूतनान्वेषी रुचि का परिणाम था। भारतीय राष्ट्रीय-सांस्कृतिक पुनर्जागृति-काल की प्रधान आवश्यकताओं में से राष्ट्रीय आत्मविश्वास प्राप्त करने की, अपनी राष्ट्रीय महत्ता पर आस्था अनुभूत करने की, अपने सामाजिक आदर्शों तथा मानवादों और मूल्यों तथा उच्चतर आकांक्षाओं को एक भव्यतर धरातल पर उपस्थित कर उनकी उचित प्रतिष्ठा प्रदान करने की, जो एक सांस्कृतिक आवश्यकता रहती है, उनकी मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया का परिणाम है यह प्राचीन भारतीय वातावरण की साहित्यिक अभिव्यक्ति।

अतः प्राचीन भारतीय वातावरण के ये चित्र, ऐतिहासिक तथ्यों के रूप में ही क्यों न अवतरित हुए हों, अन्ततः वे मात्र बृहत् मनश्चित्र (पैंटेसिज) हैं जिनके माध्यम द्वारा व्यक्तिवादी सांस्कृतिक उत्थान की आकांक्षाएँ और समस्याएँ प्रकट हुई हैं। उनकी लोकप्रियता और सर्व-जन-मवेष्ट मोन्दर्य का रहस्य यही है कि एक ओर वे नवीन व्यक्तिवादी सांस्कृतिक चेतना की आवश्यकताओं और मूल्यों को दर्शन करते हैं तो दूसरी ओर वे उन आवश्यकताओं और मूल्यों की न केवल प्राचीन युग के भव्य गौरव चित्रों के देह में आधुनिक आकांक्षाओं और समस्याओं [की] प्राप्ति-प्रतिष्ठा कर देते हैं, यद्यपि वे इस युग के मूल्यों को उदात्तानुगुण-चित्रों के द्वारा इस प्रकार उपस्थित करते हैं मानों वे आकांक्षाएँ और मूल्य आदि काल में नवीन प्रा रही हों, अर्थात् इस युग की आवश्यकता-आकांक्षाओं को एक नया ऐतिहासिक औचित्य प्रदान करते हैं।

मदा यह हुआ है कि एक समाज का मूल्य उच्चतर स्तर के समाज के द्वारा ग्रहण किये जाने पर, ज्ञानि काल की वरावस्था के उपरान्त जो उत्कर्ष की

सम्प्रति अवधि आनी है, उसके आरम्भिक काल में ऐतिहासिक कथा-साहित्य उत्पन्न हुआ करता है। एक सामाजिक शान्ति के उपरान्त स्थापित नवीन उच्च-तर समाज के आरम्भिक उत्कर्ष काल में, इसी प्रकार के साहित्य-प्रयाम देने को मिलते हैं। सम्भवतः, प्रत्येक राष्ट्रीय जाति अपनी नम्बी जीवन-परम्परा का इस प्रकार स्मरण कर लिया करती है। और स्वयं के द्वारा निमित्त नवीन समाज को पूर्व-गत समाजों से इस प्रकार सम्बद्ध कर लिया करती है। वैदिक साहित्य में प्राचीनतर राजाओं की कथाओं से लगाकर तो आज के ऐतिहासिक उपन्यासों के पीछे, कदाचित् अन्य प्रेरणाओं के साथ-साथ यह भी एक प्राकृतिक प्रेरणा रही है। आदिम साम्यवाद, दास गन्धना, सामन्तवाद, पूँजीवाद और समाज-वाद — इन क्रमागत समाज रचनाओं में बराबर इस प्रकार का कथा साहित्य सँवार हुआ है। आदिम साम्यवाद में यदि भाषा रही है, नृत्य और काव्य-संगीत रहा है, तो पूर्वेगामी धीरे-धीरे कथाएँ भी रही होंगी। वर्तमान किसी समाजवादी साहित्य में ऐतिहासिक उपन्यासों की सृष्टि उपरिनिहित तर्कों को ही मिट करती है। ऐतिहासिक कथा-साहित्य के पीछे पलायनवादी प्रवृत्तियाँ भी काम कर सकती हैं, परन्तु इस प्रकार से उत्पन्न साहित्य नये युग की आकांक्षाओं और नये समाज के व्यक्तियों में जो अभिलषित हो सकते हैं उन व्यक्तित्व-गुणों का विवर्ण नहीं कर सकता। अतः उसमें उत्कर्ष नहीं आ सकता। प्रसाद का आर्य बौद्धकालीन वातावरण निर्माण पलायनशील प्रवृत्तियों से उत्पन्न नहीं है यह निर्विवाद है।

मैथिली शरण गुप्त ने पुनर्जागृतिकाल की राष्ट्रीय सामाजिक सुधारवादी लक्ष्य लेकर प्रकट किया। अतः, उनकी चरित्र प्रधान समाजोन्मुख पात्रों पर-सांस्कृतिक आन्दोलन की एक

विशेष प्रकृति उनमें नित्य सक्रिय रही है, यद्यपि उनके काव्य में उस प्रवृत्ति का भी एक विकास देखने को मिलता है जिसका अन्त यशोवरा के चरित्र और हृषीकेश में एक भवत की अर्पणशीलता में प्रकट हुआ।

[सम्भावित रचनाकाल 1943-50। रचनावली के दूसरे संस्करण में पहली बार प्रकाशित।]

सामाजिक विकास और साहित्य

जब मार्क्सवादी यह कहते हैं कि साहित्य का विकास समाज के विकास पर अवलम्बित है, तो उसका आशय यह नहीं कि सामाजिक-राजनीतिक घटनाक्रम से यन्त्रानुबद्ध होकर साहित्य अपना मार्ग बनाता चलाता है। उसका अभिप्राय यह है कि जिन सामाजिक-ऐतिहासिक शक्तियों की अभिव्यक्ति-मात्र के घटनाबलियाँ

है, वे ताकतें ही साहित्य के रूप और स्वरूप, हृत्त्व और विचार को जन्म देती तथा विकसित करने रहती हैं। समाज के विकास, हान तथा परिवर्तन के माध्यम ही, साहित्य में उस विकास, हान तथा परिवर्तन का स्वरूप हो नहीं दिखायी देता, बरन् साहित्य स्वयं उस विकास, हान तथा परिवर्तन का अंग हो जाता है। जैसा कि मैं स्वयं पहले यह चुका हूँ कि साहित्य का समाज में सम्बन्ध मान्य नहीं है। हासवालीन पूँजीवादी समाज के अन्दर, एक ओर, हासप्रस्त अत्याचारी शोषक वर्ग होता है, तो, दूसरी ओर, आन्तिकारी शोषित वर्ग भी गिर उठता है। जो लेखक इन दोनों तत्त्वों को देखता है, और उस आन्तिकारी शोषित वर्ग की हिमायत करता है, उसका साहित्य हासवालीन पूँजीवादी सामन्तवादी समाज के अन्दर जन्म लेकर भी स्वयं हासप्रस्त नहीं हो पाता। उदाहरणतः, तॉल्स्टॉय के उपन्यास, अथवा हासवालीन क्रैश्च पूँजीवादी मध्यवर्गीय समाज के अन्दर उगने और पनपनेवाला रोम्यो रोलाँ का साहित्य। यह साहित्य निश्चित रूप से आन्तिकारी शोषित वर्ग का समर्थक और पुष्ट-पोषक होता है।

किन्तु उसी समाज में यह भी होता है कि लेखक हासप्रस्त शोषक वर्ग की परिधि में ही रहकर कला का मूजन करता है। तब उसकी कला स्वयं हासप्रस्त हो जाती है। साहित्यिक हास के सभी चिह्न उसमें मौजूद होते हैं। उदाहरण के लिए, मार्शल प्रूत का साहित्य। इसका यह अर्थ कदापि नहीं कि शुद्ध कलात्मक दृष्टि से, अनिवार्यतः, हासवालीन साहित्य निरुद्ध होता है, बरन् यह कि मानव के स्वरूप का आकलन उस साहित्य में एकांगी, दूषित और आस्थाहीन होता है। हमारा रीतिवालीन साहित्य भी इसी प्रकार का है। मानव का रूप और तत्सम्बन्धी भाषना जो हमें रीतिवालीन में दिखायी देती है, वह उत्थानशील समाज की विशेषता कदापि नहीं हो सकती। उसमें सूर और तुलसी के मानव की महिमा हमें दृष्टि-गोचर नहीं होती। शुद्ध कलात्मक दृष्टि से हासवालीन हासप्रस्त साहित्य उच्च भी हो सकता है, जैसे, देव, प्रतिराम और बिहारी का साहित्य। किन्तु उनके गुणों की देखकर यही कहा जा सकता है कि वह मानव साहित्य नहीं, प्रवृत्ति-साहित्य है, उपान-साहित्य नहीं, हास-साहित्य है।

यही दूसरा प्रश्न उठता है। समाज के विकास के साथ क्या कला का भी विकास होता जाता है? इसी सवाल को दो भी रखा जा सकता है - क्या सामाजिक विकास की एक निश्चित अवस्था के पूर्व की अवस्था की कला उसके बाद की कला से निम्नतर और निरुद्धतर होती है? और उसी के अनुसार, क्या पश्चात्कालीन विकास युग की कला पूर्वकालीन विकास-युग से श्रेष्ठतर होती है? उत्तर स्पष्ट है। समाज के विकास के साथ मनुष्य की मनोवैज्ञानिक समृद्धि, आन्तरिक तथा बाह्य स्वाधीनता, और अधिक मानवीय दृष्टिकोण का विकास होता जाता है। मनुष्य की आन्तरिक तथा बाह्य समृद्धि बढ़ती चलती है। अतः साहित्य में प्रतिष्ठित मानव स्वरूप के तत्त्वों की दृष्टि में पश्चात्कालीन विकास युग का साहित्य पूर्वकालीन विकास युग के साहित्य से श्रेष्ठतर होना अनिवार्य है। रहा कलात्मक श्रेष्ठता का प्रश्न। इसका उत्तर यह है कि यह उत्कृष्टता बहुत कुछ परम्परा पर निर्भर है। अर्थात् जिस युग में साहित्य एक नवीन अथवा पूर्व निश्चित दिशा की ओर मुड़ता है, वहाँ किसी पूर्वकालीन परम्परा का आसरा न होने के कारण उसे प्रयोगावस्था में से गुजरना पड़ता है। निम्न-देह

प्रयोगावस्था के इस साहित्य में, बलात्मक दृष्टि से, कई अक्षम्य त्रुटियाँ भी होंगी। किन्तु परम्परा के विकसित हो जाने पर उसी में थोड़ा कला के दर्शन होंगे। पूर्व-वालीन विकास युग की कला की पश्चान्वासीन विकास युग की कला से, कला की थोड़ा-अथोड़ा की दृष्टि से तुलना करना बेकार है। वैदिक साहित्य के कविमंतीपी, कालिदास, तुलसी और महादेवी की परस्पर तुलना करना, साहित्य की थोड़ा-अथोड़ा की दृष्टि से, मूर्खतापूर्ण है।

[अपूर्ण । रचनाकाल 1950 के आसपास]

समाज और साहित्य

[1]

साहित्य तथा समाज के परस्पर सम्बन्ध के विषय में मूलभूत जिज्ञासा एक ऐसी जिज्ञासा है, जो ऐतिहासिक विकास की मानवीय प्रक्रियाओं की साहित्यिक अभिव्यक्ति का अनुसन्धान करना चाहती है। निश्चय ही साहित्य-विश्लेषण के लिए ऐसी जिज्ञासा की मनुष्य-जीवन के सभी पक्षों का अध्ययन आवश्यक होता है। जो लोग साहित्य के केवल सौन्दर्यात्मक-मनोवैज्ञानिक पक्ष को चरम मानकर चलते हैं, वे सभी मानव सत्ता के प्रति दिसचस्पी न रख सकने के अपराधी तो हैं ही, साहित्य के मूलभूत तत्त्व, उनके मानवीय अभिप्राय तथा मानव विकास में उनके ऐतिहासिक योगदान, अर्थात्, दूसरे शब्दों में, साहित्य के स्वरूप का विश्लेषण तथा मल्याकन न कर पाने के भी अपराधी हैं। साहित्य का अध्ययन एक प्रकार से मानव-सत्ता का अध्ययन है। अतएव, जो लोग केवल ऊपरी तौर पर साहित्य का ऐतिहासिक विहंगावलोकन अथवा समाजशास्त्रीय निरीक्षण कर सकने में ही अपनी इति बतव्यता समझते हैं, वे भी एकपक्षीय अतिरेक करते हैं। ऐसे व्यक्ति साहित्य के ऐतिहासिक अथवा समाजशास्त्रीय परिवेश की जानकारी चुप हो जाते हैं। आवश्यकता तो इस बात की है कि आलोचना में ऐतिहासिक-समाजशास्त्रीय तथा मनोवैज्ञानिक-सौन्दर्यात्मक विवेचना की सम्पूर्ण एकात्मता रहे। 'समालोचना केवल एक ही होनी चाहिए, और उसके विविध-पक्षीय मन एक ही सर्व सामान्य मन होना, एक ही व्यवस्था एक ही कला-चिन्तन में उद्गत होने चाहिए।' (येबुस्की)। किन्तु यह तब तक सम्भव नहीं है जब तक कि हम ऐतिहासिक समाजशास्त्रीय पक्ष तथा मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यात्मक पक्ष के परस्पर-सम्बन्धों का स्वरूप विश्लेषण नहीं कर लेते।

मेरे मत से, किसी भी सौन्दर्यशास्त्र की नींव इस सम्बन्ध के स्वरूप-विश्लेषण पर आधारित है। आदर्शवादी-भाववादी सौन्दर्यशास्त्र सौन्दर्य की

मनोवैज्ञानिक भवेदनाओं के ही रूप-रूपान्तरों का मूलभूत तथा चरम मानकर चलता है। सौन्दर्य को आत्म प्रतीति अथवा आत्म माध्यात्मिकता का माधन मानकर चलनेवाले, माध्यात्मिक रूप में, उसका किमी अतीन्द्रिय मन्त्र का आत्म-प्रकाश भी मानते हैं। इन आदर्शवादी-भावनादियों में अनेक पक्षोपपन्थ हैं। वे मानव इतिहास की भी उसी दृष्टि से व्याख्या करते हैं जिसे प्रसार के जगत् की आध्यात्मिक व्याख्या करते हैं। फलतः, उनसे लिए इतिहास, समाज-भक्ति मनुष्य के परिवेश के रूप में ही उपस्थित होती है। वे उसे वह मूलभूत क्रिया नहीं मानते जो मनुष्य को उसके प्रारम्भिक पाशव स्तर में उठाकर मानव स्तर तक तथा उसके आगे भी लगातार उसकी उन्नति करती हुई आ रही है, जिससे उसकी आत्मा को वास्तविकता दी है। इस समाजशास्त्रीय ऐतिहासिक प्रक्रिया के बिना न मानव सम्बन्ध रह सकते हैं, न वे गणितीय ही हो सकते हैं।

मानव चेतना, वस्तुतः, मानव-सम्बन्धों में निहित तथा उसमें उद्भूत चेतना है। य मानव सम्बन्ध समाज के विकास के साथ परिवर्तित होते रहते हैं, तथा समाज की विशेष स्थितियों की उनमें विशेषताएँ प्रकट होती रहती हैं। विशेषता-समूह य मानव सम्बन्ध, मानव-चेतना की मूलभूत भावें हैं, जिनसे आधार पर ज्ञान, दर्शन, धर्म तथा साहित्य की सृष्टि होती है। इन्हीं मानव सम्बन्धों की अवस्था विशेष के अनुसार मानव की विश्व-दृष्टि भी बनती है। निश्चय ही, उसकी यह विश्व-दृष्टि उसकी चेतना का ही अंग है। इसका अर्थ यह नहीं कि चेतना हमेशा मनुष्य की बात ही कहती और जानती है। 'चेतना' के भीतर कार्य-कारण सम्बन्धों की अवैज्ञानिकता की अनेक कोटियाँ म लेकर तो वैज्ञानिकता के जितने भी रूप रूपान्तर हो सकते हैं, वे सभी सम्मिलित हैं। यदि मानव-सम्बन्ध मनुष्य की आदिम असम्भाव्यता के रूप हैं, तो चेतना भी धर्म के रूप में जादू-टोन तक ही रहेगी। जैसा-जैसा समाज बदलता जायेगा, मानव सम्बन्ध भी बदलते जायेंगे, तथा चेतना के रूप-स्वरूप में भी परिवर्तन होगा। उसी के अनुसार धर्म का भी विकास होगा। वेदवादी धर्म मध्ययुगीन धर्म नहीं है। उसी प्रकार रीति-कालीन साहित्य आधुनिक साहित्य नहीं है।

किन्तु, इसका अर्थ यह नहीं है कि मानव-सम्बन्धों से आमूल परिवर्तन के साथ ही चेतना स्वयं भी यांत्रिकतापूर्वक आमूल बदल जाती है। चेतना के विकास के अपने गति-नियम हैं, जो सापेक्ष रूप से स्वतन्त्र हैं। किन्तु उनकी स्वतन्त्रता की सापेक्षता का बिलकुल सीधा नियन्त्रक सम्बन्ध वास्तविक मानव-सम्बन्धों में है। सामाजिक उत्पादन प्रणाली, कार्य विभाजन के अनुसार, विविध वर्ग तथा उनके जीवन-मापन की विशेष प्रणालियाँ निर्धारित करती हैं। एक वर्ग के भीतरी सामाजिक सम्बन्ध सभी तथा विभिन्न वर्गों के परस्पर सामाजिक सम्बन्ध, मानव सम्बन्ध हैं।

चेतना के तत्त्व बदलते ही उसकी अभिव्यक्ति भी बदल जाती है। किन्तु स्वयं चेतना मानव सम्बन्धों में परिवर्तन उपस्थित होते ही बदलने लगती है। चेतना को हमारे विचारकों ने अधिकतर व्यक्तिगत अर्थ में ही लिया है। वे चेतना पर सामाजिक प्रभाव भले ही मान लें, किन्तु उसके वस्तु-तत्त्वों को सामाजिक नहीं मानते। उसका प्रधान कारण यह है कि मनुष्य की प्रवृत्तियों के समूह को वे मानव-मन की सजा देते हैं। वे यह नहीं देखते कि ये प्रवृत्तियाँ उन वस्तु तत्त्वों के

बिना जिन्दा ही नहीं रह सकती, जिनके द्वारा वे सम्पूर्ण, परिवर्धित तथा विकसित होती हैं। यहाँ हम मनोविज्ञान की अथाह बाह में उतरना नहीं चाहते। केवल संक्षेप में यह बता देना चाहते हैं कि भूख-प्यास, काम वृत्ति तथा आत्म-रक्षा की मूलभूत प्राणिशास्त्रीय प्रवृत्तियों का मानवीय स्थिति विकास, ऐतिहासिक-समाजशास्त्रीय नियन्त्रण रूपायन के बिना असम्भव ही है। यदि ये ऐतिहासिक-समाज शास्त्रीय शक्तियाँ न होती तो मनुष्य बन्दर से कभी भी मानव न हा पाता।

अपने आदिकाल से लेकर तो आज तक, मनुष्य अपनी भूख-प्यास, काम-वृत्ति आदि की पूर्ति न केवल समाज के भीतर करता आया है, वरन् समाज के द्वारा उन्हें परिपूर्ण तथा सुसंस्कृत भी करता रहा है। यही कारण है कि अर्ध-सभ्यता में अथवा असभ्यता में जहाँ समाज मातृ-प्रधान था, उत्पादित वस्तुओं

दृष्टि से जीवन-धारण के लिए आवश्यक होते हुए भी, उस पूर्ति की पद्धति तथा काम-रह की जबकि

समाज शोषित और शोषक इन दो प्रधान परस्पर-विरोधी वर्गों में विभाजित हो गया है—भूख प्यास, काम वृत्ति, आदि प्राणिशास्त्रीय प्रवृत्तियों के मानवीय जीवन-मूल्यों में भी व्यक्तिवाद की उद्देश्य समा गये हैं।

प्रारम्भ में हमारा समाज अर्ध सभ्य अथवा असभ्य था। उसमें वर्ग न थे। वह मातृ प्रधान था। व्यक्तिगत सम्पत्ति का प्रादुर्भाव नहीं हुआ था। व्यक्तिगत सम्पत्ति स्थापित होने पर हमारा समाज एक बड़ी भारी क्रांति के दौरान में से गुजरा। उसमें विवाह-संस्था स्थापित हुई, जो व्यक्तिगत सम्पत्ति की विरासत खलाने के लिए रची गयी थी। समाज अब मातृ-प्रधान न रहकर पितृ प्रधान बना। विवाह संस्था बनते ही मनुष्य स्त्री का अधिकारी हुआ, तथा पुत्र पिता के नाम से पहचाना जाने लगा, माता के नाम से नहीं। स्त्री चिरकाल के लिए पुरुष की दासी हुई। दास-प्रणाली, सामन्ती पद्धति तथा पंजीवादी समाज-रचना में स्त्री बराबर दासी ही बनी रही।

जो लोग रोमांस को सामाजिक सम्बन्धों से हटाकर उसे मात्र व्यक्तिगत करार देते हैं, वे यह नहीं जानते कि रोमांस का अर्थ मातृ-प्रधान समाज में कुछ भी नहीं था। उन दिनों उसका अधिक से अधिक यह अर्थ हो सकता था कि कुछ काल के लिए एक पुरुष एवं स्त्री में अधिक हार्दिकता अनुभव करे। किन्तु उसका काम-सम्बन्ध कितना ही से एक माघ रह सकता था और उन दिनों उसका प्रेमी वृत्ति ही इस सम्बन्ध में कोई दूसरी राय रखे। इसका अर्थ यह नहीं है कि सामाजिक नियम कम मुदुह थे। सामाजिक नियम को भंग करनेवाले के लिए अपनी जान गंवाने का धोखा हमेशा रहता था, और अगर प्रेमी कोई दूसरे विजातीय कबीले का हो तो लड़ाई ही छिड़ जाती थी। उन दिनों संसार का जीवन-मूल्य अत्यन्त मुदुह थे। अन्तर केवल यही है कि वे आज के सामाजिक नियमों से

भिन्न थे ।

रोमांस का आधुनिक विकास पितृ-प्रधान समाज के बिना असम्भव ही माना जायेगा । इस समाज के भीतर स्त्री पुरुष की आजीवन दामी बनायी गयी । पुरुष स्त्री के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर उससे विवाह कर सकता था, किन्तु वही विवाहित स्त्री किसी दूसरे पुरुष पर मुग्ध होकर उससे प्रेम विवाह नहीं कर सकती थी । एक पुरुष — यदि उसकी आर्थिक दशा अच्छी है तो — कई स्त्रियाँ रख सकता था, किन्तु वही स्त्री किसी दूसरे की ओर आँख उठाकर भी नहीं देख सकती थी । स्त्री को क्रमशः वेदाध्ययन आदि प्रधान धार्मिक अधिकारों से भी वंचित बना दिया गया था ।

फलतः, स्त्री के प्रति पुरुष का भूलभूत दृष्टिकोण प्रजात्पादन तथा काम का दृष्टिकोण था । नारी उपभोग्या हुई, तथा साहित्य में उसके इस उपभोग्या रूप का रस ल लेकर वर्णन किया जाने लगा । 'गोपी पीन पयोधर-मर्दन चञ्चल-कर-युगशाली' । श्रीकृष्ण राधा के कनक-उरोजा के मुकुर में अपना रूप निहारते लगे । प्रेम चाहे जितना पूर्ण बयो न हो, शारीरिक आसक्ति के बिना उसमें लावण्य का अभाव माना जाने लगा । हजार धार्मिक सामाजिक बन्धनों के बावजूद नारी नायिका बन गयी । वह परिवारवालों की नज़र से बचते हुए अभिसार करने लगी । रात्रि पथों पर जूड़े से गिरे हुए फूलों के द्वारा कवियाँ को उसके प्रेम पथ का वर्णन करने का अवसर प्राप्त होने लगा । क्षिप्रा नदी के प्रवाहाचलों पर बहती हुई वायु की माधुरी का प्राकृतिक रूप हटकर, उसके स्थान पर वह समीर कवि की प्रियतम की प्रार्थना-चाटुकारिता के समान प्रतीत हुई ।¹ आज की पूँजीवादी समाज-रचना के भीतर, छायावादी कवि की भी पर्वत पृथ्वी के उरोजो-से दिखायी देते हैं । यह उपमा, अपने लिए अनुकूल ज्ञान, उसने प्राचीन कवियों से ली है । और कवि साफ-साफ यह कहने लगे कि खुनी हुई जघाओवाली रमणियों को भला कौन छोड़ सकता है ।²

अगर आधुनिक स्त्री अपने शारीरिक सौन्दर्य के विषय में मध्ययुगीन कवियों के भाव-विचार देखे तो कह पायेगी कि वह किस प्रकार पुरुषों की भूल का पिल्लूना हो गयी थी, मानो उसकी अपनी कोई व्यक्तिगत आत्म-मत्ता न हो । अधिक-से-अधिक वह नागमती के शब्दों में इतना ही कह सकती है

यह तन जार्थी छार की

कहीं कि पवन उड़ाव ।

मकु तेहि मारग उडि परै

कन्त घरै जहँ पाव ॥

इससे अधिक स्त्रियों को और कोई अधिकार न था । पतिप्राण नागमती रत्नसेन को छोड़कर न किसी दूसरे से प्रेम कर सकती थी, न अपने पति को इस बात के लिए मजबूर कर सकती थी कि वह पचावती में विवाह न करे । स्त्रियों के सम्बन्ध में तुलसीदासजी की उक्तियाँ तो प्रसिद्ध ही हैं । वबीर ने भी नारी को माया कहा है । पण्डित रामचन्द्र गुप्त ने भारतीय प्रेम के वर्णन की चार प्रणालियाँ यतलायी

1 प्रियतम की प्रार्थना चाटुकार । — कालिदास

2 मातास्वादी विद्वज्जनों की विहानु समर्थ । — कालिदास

हैं।¹ उनसे सामन्ती समाज के स्त्री-पुरुष सम्बन्ध-नियम पर आधारित स्त्री के उपभोग्या रूप की प्रधानता का, तथा स्त्री के सम्बन्ध में पुरुष के सौन्दर्य मनो-विज्ञान का, स्पष्ट पता चलता है। सीता के प्रति राम के प्रेमवादी पद्धति को उन्होंने अत्यन्त उत्कृष्ट बतनाया है। किन्तु सूक्ष्म दृष्टि से सीता की जीवनगाथा को देखने पर यह ज्ञात होता है कि इस साध्वी नारी को सामाजिक नियम विधानों के कारण कितना दुःख और कष्ट उठाना पड़ा। माना कि राम का चरित्र उज्ज्वल था, किन्तु सीता का कम उज्ज्वल नहीं था। फिर भी उस भारतीय महामानवी को कितनी ही अग्नि-परीक्षाओं में गुजरना पड़ा। सीता की जीवनगाथा में तादात्म्य प्राप्त करनेवाले भवभूति के उत्तररामचरित की कृष्णा, सीता को दुःख देनेवाले व्यक्ति के प्रति कवि की मानवता का विरोध-भाव था। तुलसीदासजी इन प्रकरणों को साफ बचा गये।

प्रेम अथवा रोमांस के सम्बन्ध में हमारे समालोचक उसके मान स्पन्दनों को ही ग्रहण करते हैं, मान अनुभूति का ही स्वीकार करते हैं।

अनुभूति को दलित समय उनका ध्यान उस वस्तु या व्यक्ति की, तथा उसका अनुभव करनेवाले की, (उस अनुभूति की स्थिति के लिए) परस्परवलम्बिता की ओर जाता ही नहीं। अनुभूति तथा अनुभूति के विषय, अर्थात् बाह्य वस्तु या व्यक्ति के परस्पर सम्बन्ध के बिना अनुभूति असम्भव होनी है। वे सम्बन्ध अनुभूति के स्वरूप में ही निहित होते हैं। अनुभविता तथा तत्सम्बन्धित वस्तु अथवा व्यक्ति उस पूरे जगत् में रहते हैं जिसे हम वर्ग और समाज कहते हैं। समाज तथा उसके भीतर वर्गों की परस्पर सम्बन्धित स्थिति के अनुसार जो वास्तविक मानव-सम्बन्ध नैयार होते हैं, वे मानव-सम्बन्ध ही मनुष्य के कानूनी, राजनैतिक, धार्मिक नियम-विधानों में व्यक्त होते हैं। इन मानव-सम्बन्धों की स्थिति, स्वरूप तथा विकासावस्था के आधार पर, तथा उनके अनुसार, हमारी विश्व-दृष्टि, नैतिकता तथा जीवन-मूल्य बनते हैं। यह विश्व-दृष्टि और जीवन-मूल्य हमारी अभिवृद्धि, सत्कार, शिष्टता की मर्यादाएँ तो बनाते हैं, साथ ही वे वस्तु या व्यक्ति के प्रति हमारे दृष्टिकोण का भी निर्माण करते हैं। इस दृष्टिकोण को अलग कर अनुभूति की स्थिति असम्भव है।

अपनी यात के स्पष्टीकरण के लिए एक उदाहरण लें। राजस्थान में राजपूत जागीरदार-ठिकानेदारों के समाज में दहेज में दास दासी प्राप्य होने की प्रथा अभी तक मौजूद है। शायद इस समय कानूनन यह बन्द हो गयी हो। उन दासियों से अनेक अनियमित सन्तानें पैदा होती हैं और उन्हीं परिवारों में वे दास के रूप में बढ चलती हैं। दासी पुत्रों के विस्तार के कारण जब परिवार बढ चलता है, तब बहुत दार उनका आर्थिक भार अक्षम्य हो जाता है। ऐसी स्थिति में उन पुत्रों को घर से निकाल दिया जाता है। मध्य-भारत तथा राजपूताने में दासी-पुत्र मारे-मारे फिरते हैं।

ऐसे प्रतिष्ठित राजपूत भी कम नहीं हैं जो इस प्रथा को बुरा समझते हैं। अब ज़रा कल्पना कीजिए ऐसे भूतपूर्व किन्तु धनी जागीरदार व्यक्ति की, जो एक ओर तो अपने घर की लावण्यवती स्त्री को देवी समझता है, उसकी प्रत्येक

1 देखिए—'जायसी प्रभावलो' की भूमिका, पृष्ठ 35

गतिविधि का आदर्शिकरण करता है, किन्तु साथ ही अपनी अधिकार-गर्व से पूर्ण सामन्ती वासना को दासियों से दान्त करता है। दासियों से उसके काम-सम्बन्ध, वस्तुतः, मालिक और गुलाम के सम्बन्ध हैं। इस भौतिक वास्तविक सामाजिक सम्बन्ध के कारण ही वह उनका अपनी काम-वृत्ति के भौतिक साधन के अतिरिक्त कुछ नहीं समझता। उस वास्तविक भौतिक-सामाजिक सम्बन्ध के आधार पर ही दासी स्त्री के प्रति उसकी दृष्टि-विचार-भावना में उसकी काम-वासना का एक विशेष रूप दिया है। दासी के प्रति उसकी काम-वृत्ति, तथा अपनी विवाहिता वधू से उसके काम सम्बन्ध, व्यक्त जीवन-दृष्टि तथा जीवन मूल्यों में—अर्थात् मानव सम्बन्धों में महान् भेद है। वस्तु अथवा व्यक्ति सम्बन्ध के भीतर सामाजिक सम्बन्धों की वास्तविकता नित्य आधारभूत रूप में रहती है। किन्तु प्रवृत्तियों का स्थापन भी न केवल बाह्य वस्तु-व्यक्ति सम्बन्धों के भीतर सामाजिक सम्बन्धों से होता है, धरन् ये प्रवृत्तियाँ स्वयं किसी जीवन-स्थापन-पद्धति के वशानुगत अनुभवों और विकास प्रणालियों पर निर्भर हैं। यत्र जीवन-स्थापन पद्धति एक वर्ग के भीतर होती है। उस वर्ग का अपना एक वर्ग-चरित्र होता है। उस वर्ग-चरित्र से तुरन्त हम पहचान लेते हैं कि यह व्यक्ति निम्न-वर्ग का है, मध्यवर्ग का है, अथवा पुराने सामन्ती वर्ग का प्रतिनिधि है, अथवा नवीन पूँजीवादी पड़े-लिखे शासकीय-व्यापारिक वर्ग का है। वर्ग-चरित्र में नैतिकता के सुविधाजनक मान रहते हैं। ये सामाजिक मान व्यक्तिगत घर तल पर जीवन-मूल्य बन जाते हैं। वर्ग अथवा समाज की विश्व-दृष्टि व्यक्तिगत घरातल पर निजी दृष्टि बन जाती है। एक सामन्ती वर्ग में अनेक-स्त्री-सम्बन्ध को शुद्ध सम्पूर्ण सामाजिक दृष्टि से, विश्व-दृष्टि से, बुरा भले ही माना जाये, आधारणात्मक घरातल पर न केवल उसके प्रति उपेक्षा की दृष्टि बरती जाती है, वरन् उस उपेक्षा-दृष्टि का लाभ उठाकर वैसे ही आचरण किया जाता है। जब किसी वर्ग में घड़ल्ले से ऐसी प्रवृत्तियाँ चलती रहती हैं, तब धीरे धीरे उनकी निन्दनीयता उपेक्षणीयता की मजिल लाँघकर धरणीयता तक पहुँच जाती है। यहाँ तक कि हमारे खाले तो यह कहने लगते हैं कि जब तक हम दूध में पानी न मिलायें तब तक हम पर लक्ष्मी प्रसन्न ही नहीं हो सकती। यद्यपि समाज की विश्व-दृष्टि इस सम्बन्ध में अलग है, किन्तु खाले की दृष्टि को विश्व-दृष्टि के साम्राज्य के भीतर औपनिवेशिक स्वराज्य शामिल है। खाला उस विश्व-दृष्टि को चुनौती नहीं देता, मान लेता है, किन्तु करता अपने मन की ही है, वही करता है जो उसके व्यवसायवाले सब करत हैं, एकाध अपवाद को छोड़कर। धीरे-धीरे उनके जीवनमूल्य केवल वैचारिक अभ्यास में परिणत हो जात हैं, तथा उन्हें कार्य-प्रणाली का गौरवपूर्ण स्थान मिल जाता है। एक वर्ग के भीतर अपनी विशेष जीवन-स्थापन प्रणाली की आवश्यकताओं के अनुसार व्यक्ति अपने जीवन-मूल्य बना लेता है—ऐसा जीवन-मूल्य जो सामान्यतया उस श्रेणी में प्रचलित है। ठीक उसी प्रकार शासक सामन्ती वर्ग की वासना प्रणाली का भी हिमाय है। जो लोग हिन्दुस्तान के रिपासती सामन्ती वर्ग में रहे हैं, उन्हें मेरी बात की तार्किक करनी पड़ेगी कि सामन्ती वर्ग की वासना-प्रवृत्ति और उनके मनोवैज्ञानिक तत्त्व, युगों से शोषक शासन की अपनी स्थिति के कारण, विशेष प्रकार से बलवान हो गये हैं। इस प्रवृत्ति का स्थापन तथा नियमन भी एक विशेष वर्ग की विशेष जीवन-स्थापन-पद्धति ने किया है। अतएव, निष्कर्ष यह

निबला कि न केवल वर्तमान मानव-सम्बन्ध चेतना के भीतर प्रवेश कर उनके निज तत्त्व बन जाते हैं, वरन् यह कि चेतना की प्रवृत्तियों का रूपायन नियमन भी वे ही करत हैं। उनके रूपायन की भूल दायित उस वर्ग के अपने चरित्र तथा स्थिति में सन्निहित है। जो प्रवृत्ति र्ग-विशिष्ट जीवन-वापन-पद्धति के प्रतिबल जायेगी, वह या तो दब जायेगी, नष्ट हो जायेगी अथवा उस व्यक्ति को अपने वर्ग से भटका देगी।

हम यह बताना चुके हैं कि विशेष प्रकार के वर्ग-जीवन के मानव-सम्बन्धों के कारण, प्राणिशास्त्रीय भूख भी अपने विभिन्न मनोवैज्ञानिक रूपाकार ग्रहण करती है। ये मनोवैज्ञानिक रूपाकार एक ही अनुभूति की श्रेणी में, वैज्ञानिक सुविधा के लिए, रखे तो जा सकते हैं किन्तु उनके भीतर प्रकट सम्बन्ध-तत्त्वों की विभिन्नता के यथार्थ को तो भेटा नहीं जा सकता। ये सम्बन्ध-तत्त्व एक ही श्रेणी की अनुभूति की विभिन्न अनुभूतियाँ बना देते हैं। उदाहरणतः, अपराधी के प्रति क्रोध, अपने आप पर क्रोध, उचित क्रोध, अनुचित क्रोध, अपने स्वार्थ को हानि पहुँचानेवाले के प्रति क्रोध, वर्ग के, देश के विश्व के स्वार्थ को हानि पहुँचानेवाले के प्रति क्रोध, ऐसा क्रोध जो अन्धा होकर हानि पहुँचानेवालों को मार डालता है—जैसा कि हमारे मध्यप्रदेश की पिछड़ी हुई जातियों में होता है—(जरा जरा भी बात पर, विशेषकर स्त्री सम्बन्धों को लेकर, कुरहानियाँ चम जाती हैं), ऐसा क्रोध जो दार्शनिक आवरण में लपेटा जाकर हल्की-भी मुसकान में खिल उठता है, जैसे अतिशिक्षित श्रेणियों में पाया जाता है, आदि-आदि। यद्यपि मात्र वैज्ञानिक सुविधा के लिए, इस भावावेग का हम क्रोध-मात्र की श्रेणी में रख सकते हैं, किन्तु उसकी प्रसंग बद्ध विभिन्नता के यथार्थ को भेटा नहीं जा सकता। क्रोध में भी उस क्रोधी व्यक्ति की प्रवृत्ति, जीवन मूल्य तथा दृष्टि देखी जा सकती है, तथा उन्हीं में विशेष मानव सम्बन्ध अपने सामान्य तथा विशिष्ट रूप में खेले जा सकते हैं। इन सम्बन्धों का लेकर ही क्रोध का यह भाव अपनी विशेषताएँ तथा विभिन्नताएँ ग्रहण करता है।

छायावादी नीतिवाध्य से अमूर्तीकरण के द्वारा हम उस अनुभूति मात्र को ही लेकर चलते हैं, तथा सम्पूर्ण वास्तविक अनुभूत सम्बन्धों के उद्घाटन की ओर अग्रसर नहीं होते। प्रतीकों द्वारा हम अपने-आपको प्रकट करते हैं। छायावाद के आलाचक्र-समीक्षकों की दृष्टि अनुभूतियों की जीवनगत वास्तविकताओं का विश्लेषण-सामाज्यीकरण नहीं करती, वरन् उस अनुभूति-मात्र को ही सर्वाधिक प्रधानता देती है। यहाँ यह कहा जा सकता है कि छायावादी काव्य आत्मपरक काव्य है, इसलिए उसमें बाह्य सम्बन्धों की इतनी प्रबलता नहीं है। छायावादी काव्य उपन्यास नहीं है कि उसमें अनुभूति की पूर्ण अभिजा समझायी जाये। यह टिप्पणी बिलकुल ठीक है। किन्तु हमारी आपत्ति यह है कि छायावादी काव्य की मान्यताओं के आधार पर कोई साहित्य-सिद्धान्त तैयार नहीं हो सकता। साधारण रूप में साहित्य तथा सौन्दर्य की आदर्शवादी रहस्यवादी व्याख्या करने के हेतु, साहित्य से जो उदाहरण प्रस्तुत किये जाते हैं, वे छायावादी अथवा तत्समान अन्य काव्य में से ही लिये जाते हैं। उपन्यास, निबन्ध, समीक्षा, कहानी आदि कम आत्मपरक और अधिक वस्तुपरक साहित्य से उदाहरण तथा प्रेरणा ग्रहण करते

हुए, साहित्यिक सामान्यीकरणों पर आकर, हमने अपनी साहित्यिक अभिरुचियों तथा मानदण्डों को नहीं बनाया है।

मानव चेतना के सामाजिक रूपायन के सम्बन्ध में हम ऊपर कह चुके हैं। प्रत्येक युग, अपनी सामाजिक ऐतिहासिक स्थिति की अनुभूत आवश्यकता के अनुसार अपना साहित्य-निर्माण किया करता है। प्रश्न यह है कि आखिर युग का अर्थ क्या? निश्चय ही, यही हम उस क्षेत्र में पहुँच जाते हैं जिसे हम समाज-शास्त्रीय-ऐतिहासिक विकास की स्थिति-परिस्थिति कह सकते हैं। उदाहरणार्थ, रोमन साम्राज्य के ह्रास-काल में एक उच्चवर्गीय श्रेणी सारे राज्य-क्षेत्र पर अत्याचारी शासन करती थी। दासों में भयानक असन्तोष भी पाया जाता था। किन्तु दासों की चेतना का विकास इतना नहीं था कि वे मूलभूत सामाजिक क्रान्ति कर सकें। ऐसे समय उन्होंने ईसा के सन्देश के द्वारा प्रेरणा प्राप्त की, तथा धर्म भावना से दूढ़ होकर रोमन शासकों के विरुद्ध आगे कदम बढ़ाये। ये कदम भी दासों की तत्कालीन चेतना विकास-वस्था के अनुसार अनाकामक थे। फलतः, शासक और शासित में सुदीर्घ युद्ध चलता रहा, जो वस्तुतः वर्ग-युद्ध था। ऐसे समय एक ओर, निम्न वर्ग की सांस्कृतिक चेतना ईसाई धर्म से सवेदित थी, किन्तु विद्वानों के अनुसार तत्कालीन रोमन साहित्य इस विषय में मौन धारण किया रहा, आगे चैनकर भूल ही, उमर ईसाई भूँजें उठी हों। इस उदाहरण में यह स्पष्ट है कि जिस ऐतिहासिक युग में कोई विशेष ऐतिहासिक घटना-विकास हो रहा हो, उसका ठीक-ठीक प्रतिनिधित्व साहित्य में उपरे ही, यह आवश्यक नहीं है। इसका मन्त्रम वडा कारण है कि सांस्कृतिक-साहित्यिक एकाधिकार रखनेवाला वर्ग दोष समाज से अपने को अलग कर अपने वर्ग की विशेष प्रवृत्तियाँ तथा उन प्रवृत्तियों की आवश्यकताओं को साहित्य में व्यक्त करता है। अतएव शिष्ट साहित्य एक ओर बढ़ता है, समाज के निम्न वर्गों की वास्तविकताओं के अनुसार शोषिता की कला दूसरा मार्ग ग्रहण करती है—यद्यपि यह निम्नवर्गीय कला अपने कुछ उपादान और मूल विचार उच्चवर्गीय श्रेणी में भी ग्रहण करती है।

हिन्दी का शृंगारी रीति-काल तत्कालीन निम्न वर्गों की वृत्तियों को सूचित नहीं करता। उसकी वामनाभूत शृंगारिकता का जन्म तथा विकास एक विशेष सामन्ती वर्ग की विशेष विकास स्थिति से ही हुआ। अतएव, युग-स्थिति का मन्त्रार्थ है उस विशेष श्रेणी की स्थिति जो सांस्कृतिक-साहित्यिक क्षेत्र का नेतृत्व कर रही हो। इस नेतृत्व करनेवाली श्रेणी पर राजनैतिक शासन होता है तत्कालीन सर्वोच्च शासक वर्ग का, जो कि सांस्कृतिक-साहित्यिक नेतृत्व प्रदान करनेवाली श्रेणी में मिला-जुला तथा सम्बद्ध होता है।

इस वर्ग-स्थिति के अनुसार किसी विशेष साहित्य युग के अपने विशेष विषयों का घुनाव हाना है। हिन्दी साहित्य के आदि-काल में लेकर तो आज तक हम विशेष युग के विशेष विषयों की प्रदर्शनों को देख सकते हैं। युग विशेष के विशेष विषय, तत्कालीन समाज विकास-वस्था के भीतर विभिन्न वर्गों की विभिन्न स्थितियों तथा उनके विविध सामाजिक मानक-सम्बन्धों से निर्धारित होते हैं। ये विविध विषय अपने-बो-अभिव्यक्त करने के लिए उन वर्ग के हृदय में अकुलित रहते हैं, जो उस काल में साहित्यिक-सांस्कृतिक क्षेत्र के भीतर निर्णायक रूप में प्रभावशाली हो उठते हैं। किन्तु साहित्यिक-सांस्कृतिक क्षेत्र में प्रभावशाली होने के लिए

उसे पहले समाज में महत्त्वपूर्ण रूप से प्रभावशाली होना होता है।

साहित्य एक बला है, जिसमें समाज का नेतृत्व करनेवाला प्रधान वर्ग— (जो कि सस्कृति का भी नेतृत्व करता है, अथवा विशेष सामाजिक ऐतिहासिक विकास पर आधारित घटना-चर्चों से कारण, समाज का अध्वर्यु न होते हुए भी, प्रमुख रूप से प्रभावकारी हो जाता है, जैसा कि सामन्ती समाज-रचना के भीतर,

—आन्दोलन में निम्न

साम्य के समर्थक,

गान वर्ग तत्कालीन

ऐतिहासिक, सामाजिक स्थिति के द्वारा, सामान्य रूप से, नियन्त्रित मनोवृत्तियों के अनुसार अपने साहित्य सृजन के विषयों का निर्वाचन करता है। साहित्य के विशेष विषयों को निश्चित करनेवाली ये मनोवृत्तियाँ तत्कालीन स्थिति सापेक्ष हैं। इन मनोवृत्तियों को सन्निध करने का श्रेय भले ही किसी महान् साहित्यकार को प्रदान किया जाये, वह साहित्यकार स्वयं उन्हीं मनोवृत्तियों का मध्य होता है जो उस समाज में प्राप्त होती हैं। उस साहित्यकार का महत्त्व ये शायही होता है कि उसने उन मनोवृत्तियों को साहित्य में पहलेपहल प्रकट कर अन्धों को नेतृत्व प्रदान किया। हिन्दी में पन्त, प्रसाद, निराला इसीलिए छायावाद के उपाधक कहलाये। किन्तु यूरोप में रोमैण्टिक कवियों की प्रभाव छायाओं को हटाकर, रिक्त मध्यमवर्गीय नैतिकता और तथाकथित आदर्शवाद के विरुद्ध, नाटकों के क्षेत्र में, शॉ ने कलम उठायी। मध्यवर्गीय जीवन मूल्यों के प्रति विरक्ति एल्डज हक्सले ने अपने उपन्यासों में प्रकट की। काव्य के क्षेत्र में टी. एस. ईलियट की उगी महाविरक्ति ने अपने बजर मंदान दिखलाये। सामाजिक ह्रास को नष्ट करने के लिए शॉ विन्ही अर्थों में 'अतिमानव' की अवैज्ञानिक प्रतिश्रियावादी फासिस्टिक कल्पना को घाम रहे। (उन दिनों पश्चिमी यूरोप में नीत्से तथा स्पेंगलर बहुत लोकप्रिय दार्शनिक थे।) इसीलिए, बर्नार्ड शॉ के बारे में लेनिन ने यह कहा कि शॉ सहबैबुरी मगत में फसे हुए अच्छे आदमी हैं। अपनी 'अतिमानव' की कल्पना का किसी न-किसी रूप में परित्याग कर शॉ समाजवाद के भक्त हुए, तथा नवीन साम्यमूलक समाज-रचना उनका आदर्श हुआ। इसके विपरीत, मध्यवर्गीय जीवन मूल्यों के प्रति विरक्ति से ग्रस्त होकर, एल्डज हक्सले की सम्पूर्ण मानव श्रद्धा ही समाप्त हो गयी। मनुष्य को ओरागुटाग से अधिक महत्त्व देना उन्हें स्वीकार न हुआ। टी. एस. एलियट, इशरवुड एल्डज हक्सले को अपनी जर्जर आत्मा की समस्याओं का हल गिरजाघर तथा वेदान्त में ही दीक्षा, और उन्हीं की मनोवृत्तियोंवाला कविएजरा पाउण्ड अन्त में राजनैतिक क्षेत्र में भी घोर फासिस्ट हो गया।

मध्यवर्गीय जीवन मूल्यों के प्रति इस विरक्ति भाव के अनुसार विषय-निर्वाचन हुआ। यह विरक्ति भाव जीवन की गतिहीनता का लक्षण तथा प्रतिबिम्ब था। ब्रिटिश साम्राज्यवाद (तथा विश्व साम्राज्यवाद), पूंजीवादी समाज-रचना के ह्रास-काल का ही चोतक था। प्रथम विश्व-युद्ध के उपरान्त तो वे मानवादश, जो पूंजीवाद व्यक्तिवाद ने साहित्य तथा समाज में छड़े किये थे, खोखले प्रतीत हुए। जीवन मूल्यों के खोखलेपन की चेतना के साथ ही माय जीवन की गतिहीनता का भाव भी प्रबल था। यह गतिहीनता क्यों थी?

संवेदनशील मनुष्य को जीने के लिए, दो बातें विशेष रूप से आवश्यक है।

एक तो यह कि सांसारिक क्षेत्र में उसकी सर्वांगीण सामयिकपूर्ण उन्नति होती चली जाये, दूसरे, उसके सम्मुख कोई ऐसा आदर्श हो जिसके लिए वह जी सके या मर सके।

से
ने

चिथड़े उड़ते देखे। युद्ध के पूर्व मिपाही को यह बतलाया गया था कि वह अपने देश के लिए लड़ रहा है। किन्तु बाद में उसको यह पता चला कि वह घोंसे में था। इतने बड़े पैमाने पर मनुष्य-हत्या के व्यापक विद्रूप के यथार्थ चित्र ने पूँजीवाद के व्यक्तिवादी मूल्यों का पर्दाफाश किया। उधर, पूँजीवाद समाज-रचना के भीतर ही मध्यम-वर्ग की स्थिति भिरावद न रही। पुराने आदर्श स्वप्न टूट चुके थे। नये आदर्श स्वप्न तैयार होने के लिए व्यापक सामाजिक वर्तुणों की जो चेतना आवश्यक होती है, वह इसलिए नहीं थी कि उस वर्ग की आय का सबसे बड़ा जरिया खुद की मेहनत न होकर यड़ी-बड़ी कंपनियों में उसके हिस्से और बैंक-बैंलेस ही तो था। उसने पूँजीपतियों में अपने को तदाकार कर रखा था। एक ओर पूँजीवाद के भयानक विद्रूप का स्वरूप उसके सामने खुल चुका था, किन्तु दूसरी ओर अपनी नौकरियों और आमदनियों के लिए वह उमी पर न केवल अवलम्बित था, बल्कि अपनी उन्नति के लिए वह उसी की ओर देखता भी था। यह आत्म-विरोध ही उस अगति का जनक था जिसने विरक्ति के रूप में काव्य की सृष्टि की। एक खमाना था जहाँ पूँजीवाद के विद्रूप की विभीषिका लोभो पर व्यापक रूप से खुली नहीं थी, और आशावाद के लिए पर्याप्त अवकाश और क्षेत्र प्रतीत होता था। इसलिए ब्राउनिंग यह कह सका

घो ओल्ड एनांग विथ भी

दि बेस्ट इज येट टू बी

दि लास्ट ऑफ ग्राइफ फॉर ह्विच दि फर्स्ट वॉज मेड

इसके विपरीत, पूँजीवादी शोषण पर आश्रित मध्यवर्ग की उक्त पक्षियों को खली दिखायी दी, वास्तविकता के प्रतिमूल मालूम हुई, और उसके एक कवि टी एस ईलियट ने यह कहा

बी घो ओल्ड, बी घो ओल्ड

बी थेयर दि वॉन्स ऑफ अवर ट्राउञ्जस रोल्ड।

उपर्युक्त अगतिवृत्ता को ध्यान में रखकर ही उसने कहा

माई कैण्डिल वन्स ऐट बोथ दि एंड्स, ऐट बोथ दि एंड्स।

इस अगति के कारण ही मानव मान पर थड़ा उठ गयी। नवीन विषयों से नवीन प्रतीक चने गये। उसका काव्य प्रतीक आत्म-ग्रस्त विरक्ति को सूचित करने लगे, तथा सभ्यता की जो भावात्मक समीक्षा प्रस्तुत की गयी, वह विरक्ति, व्याय और अथड़ा की व्यवितवद्ध दृष्टि से ही हुई थी। विश्वव्यापी ब्रिटिश साम्राज्य के भीतर ब्रिटेन के इस अगतिवादी काव्य का प्रभाव यूरोप के तमाम पूँजीवादी मध्यवर्गों पर पड़ा। पश्चिमी यूरोप में केवल टॉनस मान और रोम्मा रोल् ही सधर्प-शील मनुष्य के जीवनादर्शों की नैतिक सत्यता पर थड़ा बनाये रहे। इन अल्प किन्तु महान् अपवादों को छोड़ शेष साहित्य तथा काव्य अथड़ा, रिक्तता, मृत्यु

और आत्मग्रस्त वासना को प्रकट करने लगा ।

कहने का सारांश यह है कि तत्कालीन मानव-सम्बन्धों की विशेष स्थिति के भीतर रहकर, यूरोपीय मध्यवर्ग ने अपनी अगति के अनुकूल विषय चुने । हम पहले ही यह कह चुके हैं कि साहित्य एक कला है जिसमें एक विशेष वर्ग (जो कि संस्कृति का अधिकारी होता है—अथवा सांस्कृतिक क्षेत्र में प्रभावकारी हो जाता है) अपनी ऐतिहासिक, सामाजिक स्थिति की आवश्यकताओं के अनुसार अपने प्रधान विषय चुनता है । इस विषय-निर्वाचन में निश्चय ही तत्कालीन मानव-सम्बन्ध, विश्व-दृष्टि तथा जीवन-मूल्य प्रकट होते हैं । कवि तथा अन्य कलाकार उन विषयों में रमकर उनका मूर्त्तीकरण करते हैं । उनके मूर्त्तीकरण के लिए अभिव्यक्ति का संगठन आवश्यक होता है । इस संगठन को हम कला का बाहरी रूप-विधान कहते हैं । किन्तु सौन्दर्य, वस्तुतः, विधान तक ही सीमित न होकर आन्तरिक होता है । सौन्दर्य की यह आन्तरिकता, वस्तुतः अनुभूति के मूल में स्थित मानव-सम्बन्धों, विश्व-दृष्टि तथा जीवन-मूल्यों से बनती है । यह जीवन-मूल्य मानव सम्बन्ध तथा विश्व-दृष्टि उस वर्ग की विशिष्ट दृष्टि होती है जो माहिल्यिक, सांस्कृतिक क्षेत्र में अपने को अभिव्यक्त करती है । अतएव, महत्त्वपूर्ण बात यह है कि सौन्दर्यात्मक-मनोवैज्ञानिक पक्ष की सम्यक् समीक्षा के लिए ऐतिहासिक-समाजशास्त्रीय पक्ष पहले आवश्यक है । इसका दूसरा पहलू यह है कि मानव-सम्बन्ध, विश्व-दृष्टि तथा जीवन-मूल्य बदलते ही सौन्दर्य के मान भी बदल जाते हैं । फलतः, छायावादी को ब्रजभाषा की कविता छोट की ओड़नी प्रतीत हुई । सूर और तुलसी के प्रति सम्पूर्ण आदर रखते हुए भी राम और कृष्ण उनके नाट्याधार न हुए । न केवल विषय बदले, छन्द-विधान भी बदल गये । अभिव्यक्ति बदल गयी ।

अब यहाँ एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न उठता है । वह यह कि अगर सौन्दर्य के मान और अभिव्यक्ति बदल जाती है तो फिर हमें पूर्वकालीन सौन्दर्य और अभिव्यक्तियाँ बहुत बार क्यों आकर्षित तथा प्रभावित करती हैं । इसका स्पष्ट उत्तर हमें साहित्य के शाश्वत तथा अशाश्वत पक्ष के विश्लेषण से मिल सकता है ।

हम एक उदाहरण लेंगे । तुलसीदास का रामचरितमानस हमें आज भी प्रभावित करता है । किन्तु क्या हमें तुलसीदासजी के आचार-विचार प्रभावित करते हैं ? नहीं । जिन सामाजिक नियम-विधानों में राम रहे, क्या हमें अपने लिए वे नियम-विधान पसन्द हैं ? नहीं । फिर वे कौन-भी बातें हैं जो हमें प्रभावित करती हैं ? वह है राम का व्यक्तित्व । किन्तु क्या हम उन मानव-सम्बन्धों के बिना राम के व्यक्तित्व को समझ सकते हैं ? बिल्कुल नहीं ।

वे आचार-विचार, वे नियम-विधान, वे मानव-सम्बन्ध हमें आज अपने अनुकूल न मालूम हों, किन्तु तुलसीदास और उनके प्रिय पात्र राम की स्थिति उनके बिना असम्भव ही थी । तत्कालीन मानव-सम्बन्ध, विश्व-दृष्टि तथा जीवन-मूल्यों के सर्वोच्च प्रतीक राम की मानवता हमें प्रभावित करती है । तुलसीदासजी तथा रामचन्द्रजी की वह मधुर आन्तरिकता (जो तत्कालीन आदर्शों से बनी हुई थी) हम पर छा जाती है । वे नियम-विधान, वे आचार-विचार, अब आज त्याज्य हो चुके हैं, किन्तु, उनके भीतर जो तत्कालीन मानव-सम्बन्ध हैं उनका कहीं भी भग्न न करते हुए, राम ने निपाद और गुह से भी आलिंगन किया, शवरी के बेर खाये, केवट से दोस्ती की, वनवासी असभ्यों को गले लगाया—तत्कालीन मानव-

सम्बन्धों का वास्तविक निर्वाह उन्होंने अपने इन्हीं आदर्श-क्षणों में किया। उनसे वे मानव सम्बन्ध अधिक घनीभूत हो गए। निषाद निषाद ही रहा, गुह गुह ही, और राम का रामत्व अपने सम्पूर्ण सामन्ती मानवादश में जगमगा उठा। तत्कालीन मानव-सम्बन्धों के घेर के भीतर मानवता की जितनी भी सर्गोच्चता सम्भव थी, उतनी तुलसीदास के राम में समा गयी। इसीलिए तत्कालीन समाज के आदर्श-चरित्र राम हैं। राम की इस आदर्शमयी आन्तरिकता के चित्र—उनकी भीमरी मानवता के ये शिखर—हम आज भी द्रवीभूत करते हैं।

तत्कालीन नियम-विधान, आचार-विचार मर गये, किन्तु राम की मानवता हमारी संस्कृति की एक पुरानी मखिल के रूप में आज भी खड़ी है। ये नियम-विधान, ये आचार-विचार निश्चय ही अशाश्वत हैं, किन्तु राम का चरित्र हमारे लिए मूल्यवान होने के कारण अश्वत रहा। चूंकि हम भी अपने वर्तमान युग के सर्वोच्च आदर्शों, वर्तमान समाज के सर्वश्रेष्ठ मूल्यों को आत्मसात् करने के लिए प्रस्तुत हैं, अथवा उन्हें आत्मसात् करना आवश्यक समझते हैं इसीलिए हमें उन प्राचीनों से तथा उनको तत्कालीन पूर्णता से प्रेरणा प्राप्त होनी है। चूंकि हम उनसे प्रेरणा प्राप्त होती है, हमें अपने आदर्श पथ पर वे प्रेरणा-रूप में सहायक प्रतीत होते हैं, इसीलिए वे हमारे लिए मूल्यवान हैं। यही कारण है कि हमारे लिए राम का चरित्र सुन्दर है, और, चूंकि हमें यह विश्वास है कि वह आगे की पीढ़ियों को भी इसी प्रकार प्रेरणा प्रदान करना जायेगा, इसीलिए वह वास्तव भी है।

किन्तु तत्कालीन नियम विधान-आचार जो राम हम ग्राह्य नहीं है, जो त्रिकल मर चुके हैं जो अशाश्वत हैं, उनका प्रभाव कुछ छड़िवादियों पर अभी भी है। राम के चरित्र में उनकी आँखों में आसू आता है, वे सामन्ती विश्व-दृष्टि के आसू हैं। ऐसे लोग यदि सामाजिक, राजनैतिक, साहित्यिक क्षेत्र में सक्रिय हुए, तो वे सामन्ती मानव सम्बन्धों, विश्व-दृष्टि तथा जीवन-मूल्यों का, अपनी आवश्यकता के अनुकूल कुछ हेरफेर करके सामन रखते हैं। राम-चरित्र उनके लिए दाग का काम करता है। तुलसीदासजी के साहित्य में, वस्तुतः, हमारे छड़िवादियों के हाथ मजबूत किए। और अगर नवयुग के उद्गाताओं में उसमें प्रेरणा प्राप्त नहीं की, तो इसका कारण यह है कि उन्होंने राम चरित्र के प्रति सबूची ऐतिहासिक, समाजशास्त्रीय दृष्टि नहीं रखी, उन्होंने हिन्दी साहित्य के इतिहास का वैज्ञानिक विश्लेषण तथा मूल्यांकन नहीं किया।

एसा भी होता है कि कुछ विद्वेष युग-वर्णों में तत्कालीन ऐतिहासिक-सामाजिक स्थिति द्वारा नियन्त्रित जीवनादर्शों, मूल्यों तथा अभिरुचियों के कारण, न केवल साहित्य में गलत मूल्यों का प्रयोग होता है, बल्कि उन गलत मूल्यों की बसोटी पर बमबुर सम्साहित्य को साहित्य क्षेत्र में बाहर कर दिया जाता है। ध्यान में रखने की बात है कि ब्रिटेन में वेन ऑनसन मरीये पुराण-पन्थी विद्वानों की अभिरुचियों ने, यूनानी नाटक के टेनोको को राक्षस मानकर, दोषपरीयर के नाटकों को घटिया साबित किया था। उठते हुए नवीन व्यापारी पूँजीवादी वर्ग तथा सामन्ती वर्ग के सपझीनों से बनी हुई सापेक्ष सामाजिक स्थिरता के काल में, दोषपरीयर के सामन्ती चरित्रों की दुःखान्त स्थिति के चित्रण को भला उन दिनों कौन कलात्मक मान सकता था? जब ब्रिटेन में सामन्ती प्रभाव नष्ट हुआ, तब वही दोषपरीयर की कला पर लोगों का ध्यान गया।

साहित्य के, सौन्दर्य के मान नित्य बाल-सापेक्ष रहे हैं, किन्तु इसका अर्थ केवल यही है कि हमारे यहाँ पहले साहित्य तथा सौन्दर्य की जो कल्पनाएँ थी, उनके हमारे लिए जो मूल्यवान अर्थ थे, उनको ही अपने में समाहित किया, तथा वे हमारी परम्परा में समा गये।

साहित्य तथा कला में मूल्यवान क्या है और क्या नहीं, इस प्रश्न का उत्तर भी बाल-सापेक्ष ही है। किन्तु यदि हम सम्पूर्ण मानव-समाज के विकासक्रम को देखें, तो पायेंगे कि मनुष्य समाज ने प्रत्येक नवीन समाज-रचना में पूर्वकालीन समाज-रचना में अधिक स्तुत्यता पायी है। समाज रचना के आमूल परिवर्तनों के बावजूद, नया समाज पिछले समाजों की सर्वोत्कृष्ट देन को स्वीकार करता आया है। कई बार अन्धकार युग भी अपना चमत्कार दिखाते आये हैं। जैसे कि यूरोपीय मध्य युग में यूनानी वैज्ञानिकता तथा कलादर्श को स्वीकार नहीं किया गया। जब नवीन पूँजीवादी, राष्ट्रवादी युग का आरम्भ हुआ, तब उनका तथा पुरानी यूनानी कला का मध्यम उपयोग भी जहाँ-तहाँ किया गया।

अगर हम वैज्ञानिक क्षेत्र में उतरें, तो पायेंगे कि नवीन विज्ञान पुराने वैज्ञानिक मर्यादों को अपने में समाहित किये हुए है। इसीलिए वह प्राचीन विज्ञान से अधिक सम्पन्न भी है। किन्तु विज्ञान के क्षेत्र में, सदियों के जित सगठन को हम ध्योरी कहते हैं, वह ध्योरी लगातार विकसित होती गयी। आइंस्टाइन के सापेक्षतावादी वैज्ञानिक सिद्धान्त ने न्यूटन के सिद्धान्त को अपने में समाहित कर गुरुत्वाकर्षण सिद्धान्त का स्वरूप ही बदल डाला। किन्तु न्यूटन के अन्वेषण और खोजों का अपना वैज्ञानिक महत्त्व तो है ही। इन अन्वेषण और खोजों को हम अन्वेषण और खोज सभी कहते हैं, जबकि वे मर्यादों की कमीटी पर ठीक-ठीक उतरते हैं।

ठीक यही बात कला की तथा उसके सौन्दर्य की है। यदि एक गुहा निवासी अपने औजारों में किसी तत्कालीन वस्तु का भित्ति-चित्र रेखांकित करता है, तो उस पशु के साथ उसके जीवन सम्बन्ध के कारण, उस पशु रूप में उस जो तल्लीनता प्राप्त हुई उसके द्वारा, वह न केवल अपनी अभिव्यक्ति कर रहा है, बरन अपने सामाजिक जीवन तथा उस पशु के साथ अपने सम्बन्ध को प्रकट कर रहा है। किन्तु पशु का रेखाचित्र प्रस्तुत करते समय वह केवल अपने सामने के पशु-रूप में ही डूबा हुआ है। इस तल्लीनता के द्वारा ही वह इतना सुन्दर पशु चित्र बना सका है। उस पशु चित्र के सामाजिक मानवीय अर्थ अर्थान्तरो में वह उन अभिव्यक्त धारों में भक्त हो अचेत रहें (मानव-सम्बन्ध शक्ति-मन्त्र संपन्न तथा स्वतन्त्र होते हैं, उन सम्बन्धों का वैज्ञानिक आचलन समाज के बौद्धिक विकास स्तर पर निर्भर है), वह अपने सामाजिक अनुभव का एक अग चित्र रूप में प्रस्तुत कर रहा है। चित्र अच्छे भी हो सकते हैं, बुरे भी हो सकते हैं। चूँकि पशु को वह उसकी स्वतन्त्र गति में दखता है, अतएव वह पशु उसके लिए बाह्य है। उसकी कला विषयक दृष्टि अतएव, वस्तुपरक है, भले ही वह आदिम चित्रकार यह न जान कि वस्तुपरक क्या चीज है और आत्मपरक क्या। वस्तुतः, वह चित्रकार कला के मानों के कारण में अचेतन रहते हुए भी उनसे निर्धारित होकर उनका विकास कर रहा है। चित्रकार को बाह्य वस्तु की जो अनुभूतियाँ हैं, वे रेखा-संवेदनो के माध्यम में रेखा बढ़ हो रही हैं। इन अनुभूतियों में उम बाह्य वस्तु के

बारे में उसकी दृष्टि, अपनी भावना में उस पुरुष का महत्त्व, और उसके मन्द-ध में अपना जीवन-अनुभव, जो सामाजिक अनुभव है, प्रकट हो रहा है। रेखावन के समय उसे यह सब नितान्त व्यक्तिगत प्रतीत होगा, किन्तु उसकी संवेदनाओं का मनो-वैज्ञानिक तथा ऐतिहासिक विश्लेषण करते समय उसकी कला का पूर्ण सामाजिक तल हमें दृष्टिगोचर होगा।

वह अपनी चित्रकला के वास्तविक प्रयास द्वारा न केवल व्यक्तिगत अनुभूति के माध्यम से सामाजिक अनुभव प्रकट कर रहा है, बरन् अचेतन रूप से, मौ दर्प के मान भी स्थिर कर रहा है। ये मौन्दर्य के मान अपने अस्तित्व के लिए व्यक्ति-गत अनुभूति के माध्यम से सामाजिक अनुभव पर आधारित हैं। मौन्दर्य के मानों की यह सामाजिक नींव जब विसक जाती है, तब वे मान समाज में अलग तथा रिक्त हो जाते हैं।

इसके विपरीत एक आधुनिक चित्र लीजिए। मदर विद ए डेड चाइल्ड एक बहुप्रशंसित चित्र है। गोल् रेखाओं से स्त्री का उदर बनाया है। गर्भ में एक भ्रूण के आकार की रेखाएँ खींची गयी हैं। वल्व के दो मिर बनाये गये हैं। एक मिर गर्भ के भीतर, नीचे की ओर बायें भाग में अटका हुआ है, एक जनेनेन्द्रिय के बाहर निकला हुआ है। योनि से दो रेखाएँ भयानक गोलाई से खींचकर उनको पुरुष-मुख के आकार में परिणत कर दिया है। इस पुरुष-मुख का भयानक कष्ट-ग्रस्त पीड़ा की चीत्कार का आकार दिया गया है। सारा चित्र एक निर्मनी पर बँटाया गया है। उदर के नीचे के दो पैर उस निर्मनी पर इस तरह रखे हैं, मानो वे मध्यस्थ उदर के पड़ने की श्रिया को बतलाते हैं। एक पैर उदर के ऊपर के भाग की तरफ में निर्मनी के निचले भाग की तरफ लाया गया है। इस प्रकार इस चित्र के तीन पैर हैं, जो किसी भी मनुष्य के नहीं होते। ध्यान में रखने की बात है कि यह चित्र समयान्तर में सबसे आसान और उत्कृष्ट माना गया है।

आधे घण्टे तक मैं इस चित्र की देवता रहा, किन्तु मुझे कुछ भी समझ में नहीं आया। फिर मैंने यह सोचा कि यह पेण्टिंग नहीं है, चित्र नहीं, चित्र-भाषा है, प्रतीक-भाषा है, तो मैं इसके प्रतीकों का अर्थ पहचानने की शोशिश करने लगा। धीरे-धीरे मन में एक भाव घमका, और उसके अनुसार जब मैं उसके सम्पूर्ण प्रतीक अक्षयों का अर्थ समझने की कोशिश करने लगा तब सब बातें भाफ खूल गयीं।

स्त्री का वेदल उदर और उसके नीचे का हिस्सा ही बतलाया गया है। पिक्कली अपका ध्यान केवल गर्भ-पीड़ा की तरफ ही खींचना चाहता है। इन्हींलिए योनि से दो रेखाएँ खींचकर बाहर जा पुरुष मुख बनाया गया, उसमें पीड़ा की भयानक चीत्कार का भाव भरा गया है। पुरुष-मुख ही क्यों? इसलिए कि कष्ट, पीड़ा, चीत्कार आदि, पिक्कली के अनुसार, पुरुष-भाव हैं। यह मुख धानि में ही क्यों सम्बद्ध किया गया? इसलिए कि उगी भाग में भयानक पीड़ा है। दो पैरों के जघामूर्तों के पटे पड़ने में भी यही भाव प्रकट होता है। ये पैर निर्मनी में क्यों बिफाये गये हैं, मानो शरीर, मिर नीचे पैर ऊपर, निर्मनी पर चढ़ रहा हो? इसलिए कि वेदना शरीर के ऊपरी भाग में नीचे की तरफ बढ़ रही है, जो अत्र प्रिलुप्त नीचे की तरफ जाकर (अर्थात् निर्मनी के ऊपर की तरफ) योनि द्वारा में पुरुष-मुख द्वारा, भयानक चीत्कार कर रही है। निर्मनी इस प्रकार बनायी गयी है,

मानो वह पीड़ा की भात्राओं की बतलाती हो। यही उस निर्मनी का महत्त्व है। फिर एक बहुत छोटा पैर पेट के ऊपर की तरफ, निर्मनी की निचली मीठी से, क्यों चिपकाया गया है? इसलिए कि वेदना-मूढभावस्थाएँ उसी हिंस्र से शुरू हुई थी। गर्भ के भीतर दानव का एक सिर गर्भ के बाहर, दूसरा सिर अन्दर क्यों बतलाया गया है? इसलिए, कि वह मृत भ्रूण, भयानक दानवीय पीड़ा के रूप में, माना के गर्भ से बाहर निकलने में अनेक स्थानों पर अवरोधों का सामना कर रहा है।

हमारे चित्र की जान योनि-द्वार से बाहर दूर तक निकला हुआ, भयानक पीड़ा और चीत्कार से पूर्ण, वह पुष्प-मुख है, जो रेखाचित्रों के मीन्दय-मानों के अनुसार बना है, दोष जब मात्र चित्र-भाषा-प्रतीकों के समान खींचे गये हैं।

प्रयोग के तौर पर, ज़रूर मैंने वह सुत्रमिद्ध चित्र पाश्चात्य शिक्षा प्राप्त लोगों के बीच प्रमाया, तो पाया कि उनके चेहरे पर केवल पहेली-युक्तोक्त के प्रयास-
 ----- के निमित्त मात्र ही नहीं बल्कि उनके चित्र तक वेदना दर्शित या जितना

उनको

गया।

। भाष्य

की बात है कि यह चित्र नम्र में आ गया। उसका जा अर्थ भर सामन खुला, यही मही भी है या नहीं, मैं नहीं जानता। किन्तु यह सच है कि वह उगवा एक सम्भावित स्पष्टीकरण है। यह मानकर स्तिष्ठ कि जिस चित्र का मैंने ऊपर वर्णन किया, वह अत्यन्त प्रसिद्ध तथा बहु-प्रशंसित चित्र है।

हमारे सामने यह प्रश्न उठता है कि आखिर गर्भ-पीड़ा का विषय ही क्यों चुना गया? दूसरे, उसको इस टेक्नीक से क्यों रखा गया?

आदिवासी कलाकार की यथार्थ दृष्टि हमारी विषय कला परम्परा में इतनी समा गयी है कि हम उन यथार्थ-मूलक प्रारम्भिक प्रयोगों को भूल ही गये हैं। किन्तु पिक्वामो की इस प्रणाली को वहाँ स्थान दिया जायगा और वह किस प्रकार का होगा? यह भी तो एक मूलभूत प्रश्न है।

संक्षेप में उत्तर यह है। काम के अत्यन्त सम्पन्न उच्च वर्ग अथवा उसके प्रभाव में रहनेवाले वर्ग की निरुपयोगिता तथा गतिहीनता अगर कुछ सृजन कर भी सकती है तो वह मूल सृष्टि ही है। इस गतिहीनता की भयानक वेदना स पिक्वामो ग्रस्त है। इसीलिए, वह विद्रूप की पीड़ा का अध्ययन करता है, जिसका एक उदाहरण यह चित्र है। उस वर्ग के भीतर जो कुछ भी मनुष्यता दोष है, उसमें पिक्वामो का नादान्य नहीं है। वह मात्र विद्रूप और उसके भीतर कष्ट पाने वाले मनुष्य-प्राण को लेकर चला है। पिक्वामो का मूल विषय सामाजिक अनुभवों का मनुष्य प्राण भी नहीं है, वरन् उसकी वह भयानक पीड़ा है जो स्वयं गतिहीनताओं से उत्पन्न है और जो गतिहीनताओं को जन्म देती जा रही है। उसका विषय मृत सृजन की पीड़ा है। परम्परागत चित्रकला के सम्पूर्ण सिद्धान्तों की अवहेलना कर, उसने स्त्री गुह्यांग से रेखाएँ खींचकर एक पुष्प-मुख बनाया है, जो उस पीड़ा को अभि व्यक्त करता है। पिक्वामो के लिए, मनुष्य के हाथ, पैर, आँखें, कान विशेष महत्त्व नहीं रखते। वास्तविक जीवन में इन अवयवों का जो कार्य है, उसको स्मृत कर उसने उन पर अपनी कल्पना द्वारा निमित्त कार्यों को

घोषा है। कुल मिलाकर, भारत के तान्त्रिक योगियों की सन्ध्या-भाषा के समान ही पिकामो की चित्र-भाषा हो गयी है। ध्यान में रखने की बात है कि कोई भी प्रतीक तभी तब भावोत्तेजना की शक्ति रखता है, जब तक कि उसकी जड़ें सामाजिक-सामूहिक अनुभवों की धरती में समायी हुई हों। मात्र व्यक्तिगत धरातल पर तो हजारों प्रतीक खड़े किये जा सकते हैं।

कला के इस विश्लेषण से हमारे सामने दो बातें और साफ हो जाती हैं। कला यद्यपि व्यक्तिगत आधार पर होती है, किन्तु उसकी चेतना उम वयों में समाहित तथा उससे विवर्णित है जिसके भीतर रहकर कलाकार ने अपने अनुभव प्राप्त किये हैं। उसकी गतिहीनता पिकामो के लिए मर्मभेदी है, किन्तु उससे ऊपर उठकर उसने उम गतिहीनता पर कोई परिप्रेक्ष्य नहीं अपनाया। यहाँ तब कि ऐसा प्रतीत होता है मानो वह उस पीड़ा में आत्मघाती विकृत आनन्द ले रहा हो। किन्तु इस प्रकार के कथन से किसी भी कला या कलाकार का महत्त्व कम नहीं होता। कला का श्रेष्ठत्व, अपने युग की अनिवार्य उपलब्धि के रूप में, उस अनिवार्यता के परिणाम के रूप में उपस्थित होता है। पिकामो की महानता सर्व-सम्मत मानी जाती है। उसके चित्र का अर्थ करना मेरे लिए दुःसाहस है। मैं क्षमा चाहता हूँ। मैंने यह दुःसाहस अपनी बात को स्पष्ट करने के लिए उदाहरण के रूप में किया। मुख्य बात यह है कि प्रतीक विधान जैसा हो, उसे यथार्थ पर आधारित तथा यथार्थ-बोध में सहायक होना चाहिए।

उपर्युक्त विवेचन के निरसित में हम केवल एक बात और कहना चाहते हैं। हमारे बिना हमारा वक्तव्य अंधरा हो रहेगा। वह यह कि अगर साहित्य की महत्ता वास्तविक जीवन मूल्यों में प्रगतिशील योग दान में ही है, तो यूनानी तथा रोमन नाम शिल्प मूर्तियों के बारे में आपका क्या स्वागत है?

इसका उत्तर स्पष्ट है। शरीर-मौन्द्य का विनाश मनुष्य की स्थायी इच्छाओं में से एक है। यदि ये स्थायी वृत्तियाँ न होती तो विकास ही न होता। यदि ये स्थायी वृत्तियाँ न होती तो मनुष्य, मनुष्य न होकर कुछ और जाना। मनुष्य की ये स्थायी वृत्तियाँ विभिन्न सामाजिक स्थितियों में विभिन्न रूप तथा विभिन्न महत्त्व प्राप्त करती रहती हैं। वहीं-वहीं उनका रूप श्रम्यन्त विकृत भी हो जाता है। ध्यान में रखने की बात है कि हमारे भारतीय साहित्य में विपरीत रति की भी घोषणा की गयी है तथा 'मदन मिहामन' का जिक्र आया है। हिन्दी के एक कवि बालिदान त्रिपाठी कहते हैं

मेरे पर महदी लगी है नन्दनार प्यारे,
सट उरवी है नक बेमर मैंमारि दी।

इस पंक्ति में मात्र वामक गूँज है। किन्तु जहाँ यह नहीं है, वहाँ भी प्रेम का वर्णन मधुर हो उठता है। जैसे—

अति रम लम्पट मेरे नैन,
तूजि न मानत वियत कमन मुम सुन्दरता मधु ऐन।

अथवा —

यह रिनु रुग्नि की नाहीं।
वरगन भय मेदिनी के हित,

प्रीतम हरपि मिलाही ।
 जेती बेलि ग्रीष्म रितु डाही,
 ते तरुवर लपटाही ।
 जे जल बिनु सरिता ते पूरन,
 मिलन समुद्रहि जाही ।
 जोबन घनहै दिवस चारि को,
 ज्यो यदरी की छाही ।
 मै दम्पति-रस रीति बही है,
 समुक्ति चतुर तन माही ।
 यह चित धरि री सखी राधिका,
 दै दूती को बाही ।
 सूरदास उठि चलहु राधिका,
 सग इसी पिय पाही ॥

उपर्युक्त काव्य-वक्तियों में हमारी बात सुस्पष्ट हो जायेगी । मनुष्य की स्थायी वृत्ति या तो इसमें प्रकट हैं ही, उनमें उन स्थायी वृत्तियों के जीवन-मूल्य भी, जो मानव-मूल्य हैं, प्रकट हैं । यही कारण है कि सूरदास का काव्य अपने सर्वोच्च सौन्दर्य क्षणों में अत्यन्त मानवीय है ।

जिस वर्ग अथवा समाज में ये जीवन-मूल्य नहीं हैं जहाँ व्यक्तिगत प्रेम परिणय के अधिकार तथा उससे निःशुन सामाजिक उत्तरदायित्व की मांगना नहीं है, वहाँ दोनों स्थितियों में भ्रष्टाचार फैलेगा — प्रेम-परिणय अधिकार के अभाव में, अथवा सामाजिक उत्तरदायित्व के अभाव में । वहाँ वेश्या व्यवसाय तथा भ्रष्टाचार की व्यापकता तो होगी ही, वह सही बही भी जायेगी, तथा काव्य से ऐसी गूँजें निकलेगी ।

अबुज कज से सोहत है अरु कवन कुम्भ भरे से धये है ।
 बारे खरे गदकारे महा बटपारे लसे अरु मैन छये हैं ॥
 ऊँचे उजागर नागर हैं अरु पीय के चित्त के मित्त भये हैं ।
 हैं तो नये कुछ के रुजनी पर जो लो नये नहीं लो नये हैं ॥

इस प्रकार अत्यन्त कामुक भाव के सँवडो उदाहरण हिन्दी साहित्य से दिये जा सकते हैं । जिस वर्ग तथा समाज में प्रेम के समान साधारण मनोवृत्तियों पर दबाव होता है, उस वर्ग में न केवल दासीत्व के आदर्शिकरण पर प्राप्त विवाहिता स्त्री ही कष्ट भोगती है, वरन् अधिकारी पुरुष के जीवन-मूल्य भी अस्वस्थ और क्षण हो उठते हैं । ऐसे समाजों में स्त्री की दशा केवल यही होती है

आँचल में है दूध, और आँखों में पानी ।

अवला जीवन हाथ तुम्हारी यही कहानी ॥

अधिक-से-अधिक नारी के आदर्शिकरण के सम्बन्ध में पुरुष यह कहता है .

नारी, तुम केवल थड़ा हो,
 विश्वास रखत-नम-यम तल में,
 पीयूष-स्रोत-भी बहा बरो,
 जीवन के सुन्दर समतल में ।

दोनों में वह पुरुष की सहचरी नहीं है । वर्ग-समाज में पहले स्त्री की स्वतन्त्रता की

हत्या की गयी। उसे 'देवी' बनाया गया या दासी अथवा वेश्या। इसके अनिरीकृत कुछ नहीं। लक्ष्मण के लिए उर्मिला का यह कथन सहचरत्व की मानव भावना को ध्वनित करता है

खोजती हूँ किन्तु आश्रय मात्र हम।

चाहती हूँ एक तुम-सा पान हम।

आन्तरिक सुख-दुःख हम जिसमें घरेँ।

और निज भवभाग यो हलका करें ॥

इन चार पक्तियों में भ्रमिनीशरण गुप्त जैसे बुजुर्ग कवि ने प्रत्येक स्त्री के मन की बात कही है। वास्तविक सहचरत्व— चाहे वह मैत्री ही क्यों न हो— आन्तरिक सुख दुःखों की पारस्परिक प्रेषणीयता के बिना असम्भव ही है। इस पारस्परिक साहचर्य की भावना के बिना हमारे कितने ही भारतीय परिवार रह रहे हैं। कालिदास का दुष्यन्त बहु विवाह प्रणाली में प्रस्त है। किन्तु जहाँ तक शकुन्तला से उसके प्रेम का प्रश्न है, वह अत्यन्त सरल, स्वाभाविक तथा स्वस्थ है। इसीलिए हमें उसकी ये पक्तियाँ अच्छी मालूम होती हैं

कार्यासैकतलीनहसमिथुना सोतावहा मालिनी।

पादास्तामिभतो निपण्णहरिणा गौरीगुरो पावन ॥

शाखालम्बितवल्कलस्य च तरो निर्मातुमिच्छाम्यथ।

पार्श्वे कृष्णमृगस्य धामनयन कण्डूयमाना मृगीम् ॥

कृष्ण-मृगों का चित्र खड़ा करके, दुष्यन्त शकुन्तला के सम्बन्ध में अपनी इच्छा को ही प्रकट कर रहा है। पूरा चित्र मूर्त वास्तव यथार्थ पर आधारित है। किन्तु वह मूर्त वास्तव यथार्थ, एक ही साथ, दुष्यन्त शकुन्तला के सौन्दर्यालोकपूर्ण मनोजगत् तथा उस मनोजगत् की गहन और सुन्दर इच्छाओं को व्यक्त करता है। संक्षेप में वह, एक ही साथ, मूर्त यथार्थ चित्र है, और निगूढ़ इच्छाओं का प्रतीक-चित्र। हमारी सांस्कृतिक परम्परा में से हमें वही भाव आकर्षित करते हैं, जो हमारे वर्तमान जीवन के आदर्शों तथा मूल्यों को विकसित करने में योग देते हो, तथा वर्तमान जीवन मूल्यों की स्थिति-ग्रन्था करते हो। यदि हमारे वर्ग तथा समाज में गलत जीवन-मूल्य प्रचलित हैं, तो हम पुराने साहित्य से कबल उन्हीं के अनुसार अपने लिए चुनाव करते हैं। उदाहरणतः, एक हिन्दी के नौजवान कवि ने, अपनी कहानियों में, उरोजी को ऐसे कपोतो की उपमा दी है जो उड़ने के लिए मानो तैयार बैठे हो। अब इस भाव को पजनेस की निम्नलिखित पक्ति से मिलाइये

उरज उठीना चक्रवाकन के घौन कंधों,

मदन खिनीना या सलीना प्रानप्यारी के।

स्पष्ट है कि उस नौजवान कवि ने अपनी कहानी में चक्रवाक को केवल कपोत बना दिया है। बात वही है।

वर्तमान युग में ऐसे पुराने साहित्य के प्रति व्यापक आकर्षण नहीं रह गया है, जिसमें सकुचित (अथवा बहु लीजिए साम्प्रदायिक) धार्मिक भाव हो, चाहे वे कबीर के हो वा किसी दूसरे के। इगना, पिगला, मुपुम्ना, अनहद नाद आदि पारिभाषिक शब्दावली मन में विशेष भावोत्तेजन नहीं करती। जन-मानस की व्यापक दृष्टि से देखने पर यह पता चलता है कि बहुत-सी धार्मिक कल्पनाएँ भी आज मृतवत् हैं, तथा अभिरुचि भी बदल गयी है। कहन का तात्पर्य यह है कि एक

विशेष युग में विशेष प्रकार के साहित्य के श्रेष्ठ अस्तित्व मात्र से वह साहित्य हर युग के लिए उतना ही विशेष आकर्षण रखे, यह आवश्यक नहीं है। इसीलिए, साधारणतया, श्रेष्ठ माने जानेवाले साहित्य पर भाषण इत्यादि होते हैं, किन्तु भाषणकर्त्ताओं से एकान्त में यदि जानकारी ली जाये तो उनमें से पचास फीसदी यह कहेंगे कि केवल वचन में या शुरु की जवानी में उन्होंने उस 'श्रेष्ठ' साहित्य को पढ़ा था। ध्यान में रखने की बात है कि तुलसीदासजी का रामचरितमानस भी अब लोगों के लिए उतना आकर्षक नहीं रह गया है जितना कि वह पहले था। साहित्य की श्रेष्ठता-मात्र ही उसके नित्य आकर्षण का आधार नहीं है। उसकी श्रेष्ठता का युगयुगीन आधार है— वे जीवन-मूल्य तथा उनकी अत्यन्त कलात्मक अभिव्यक्ति, जो मनुष्य की स्वतन्त्रता तथा उच्चतर मानव-विकास में सक्रिय रूप से सहयोग दें, चाहे ऐसे महयोगी जीवन मूल्यों का प्रतिपादन करनेवाले श्रेष्ठ साहित्य पर उतनीजान की कल्पना की ? यह जीवन-मूल्य तो हैं मानव-मानविक

भारत यह कि पुराने साहित्य का केवल वही श्री-सौन्दर्य हमारे लिए प्राह्य होगा, जो हमारे नवीन जीवन-मूल्यों के विकास में सक्रिय सहयोग दे, अथवा उनकी स्थिति-रक्षा में महायुक्त हो। किन्तु यदि ये जीवन-मूल्य स्वयं हमारी ह्लास-यस्त दशा में उत्पन्न हैं, तो यह श्रेष्ठ साहित्य हमारे नवीन भावों के अनुकूल न होने से, हम उनका आदर करते हुए भी उनमें रम न ले पायेंगे। शुद्ध साहित्यिक सौन्दर्य, मात्र सौन्दर्य, निरपेक्ष सौन्दर्य की निरपेक्ष सत्ता स्वीकार करनेवाले लोग या तो स्वयं छोले में हैं, अथवा छोछा देना चाहते हैं।

ऐसे लोग सौन्दर्य के मानों को उनके सामाजिक सम्बन्धों में दूर करके तो देखते ही हैं, वे चित्रकला, संगीत, शिल्प तथा स्थापत्य कला के सौन्दर्य-मानों के दृष्टिकोण से साहित्यिक सौन्दर्य की व्याख्या करके उसके निरपेक्षता की काल-निरपेक्षता सिद्ध किया चाहते हैं। वस्तुतः, चित्रकला, शिल्प, आदि कलाएँ अपनी रेखाओं और गठन की मनोहारिता के साथ-साथ विशेष भावों और भाव-दृष्टियों को प्रदर्शित करती हैं। किन्तु जहाँ यह गठन और भाव अधिक शैली-प्रस्त तथा प्रस्तरिभूत हो जाते हैं, उनका आकर्षण भी हमारे लिए कम हो जाता है। आगे चलकर उनकी अपील तो हमारे लिए केवल आलसकारिक हो जाती है। निश्चय ही, यह विकार तत्कालीन ऐतिहासिक, सामाजिक, धार्मिक मूल्यों की लुप्तप्राय अवस्था की जड़ता में उत्पन्न है। किन्तु यदि हम कला में जीवन-भावों का प्रस्फुरण है, तो हम, उनकी धार्मिक कल्पनाओं के बावजूद, उनसे प्रभावित होते हैं। वस्तुतः, प्रभावित होते समय हम उनकी धार्मिक मीमांसाओं को अचेतन रूप में अपने मन में हटाकर उनके आकर्षण को ग्रहण करते हैं। जितना अधिक उनका आकर्षण होगा, उतना ही प्रभावन अधिक होगा, उतनी ही अपने-अपने मन में, उनकी अनुकूलता का आस्वादन करने के लिए, प्रतिकूलता की काट-छाँट भी होगी। वालिदास के अभिज्ञान शाकुन्तल में जरा-जरा-सी बात पर जब पद्यों का व्यवहार होता है, तब हमारे रसास्वादन में बाधा होती है, किन्तु कवि-नाटककार ने अपनी निपुणता के तथा कला-विवेक के सचेत प्रयोग द्वारा उन पद्यों को पात्र तथा कथा के विकास में योगकारी बना दिया है, मनोहारी तो उन्हें बनाया ही है। राम-

तथा उचित सिद्ध हो। इस प्रकार का उदात्तीकरण हमारे लिए आवश्यक की वस्तु नहीं। किन्तु शोषक-शामक वर्गों में भी बहुत बार, उनकी विराप परिस्थितियों में तथा जनमत के दबाव के कारण, उनके विशेष क्षेत्रों में विरोध जीवन मूल्य भी हो सकते हैं, जो तत्कालीन परिस्थितियों में प्रगतिशील सिद्ध हो। जैसे, इस में सामन्ती शामक महान पीटर अपने देश की उन्नति के लिए अनेक प्रगतिशील देशोत्थान-मूलक कार्य करता है। ऐसी स्थिति में जिन जीवन-मूल्यों ने उसे देशोत्थान के कार्य में लगाया, वे जनता के अनुरूप थे। अतः वे प्रगतिशील थे। सामाजिक प्रगतिविरोधी जीवन-मूल्य गत जीवन-मूल्य भी हैं, भले ही वे अनेक मनोहर नाम-रूप धारण करके हमारे सामने आये। गत जीवन-मूल्यों से संयुक्त उदात्तीकरण रिक्त सौन्दर्य होगा या सौन्दर्य ही नहीं होगा—और कुछ भले ही हो, तथा कुछ लोगों को उसमें सौन्दर्य भले ही दिखायी दे। मनोवेगों का सच्चा उदात्तीकरण सही जीवन मूल्य-संयुक्त मनोवेगों से ही हो सकता है, अन्यथा नहीं। ये जीवन मूल्य कलाकार के वास्तविक जीवन से, तथा उनके आधार पर बनी हुई भाव दृष्टि से, सम्बद्ध हैं। इस दृष्टि के बिना तथा सचेत वास्तविक जीवन के आधार के बिना, कृत्रिम रूप में मात्र शैक्षिक प्रणाली से अथवा काल्पनिक रीति से किया गया जीवन मूल्यों का सम्मिश्रण, रिक्त सौन्दर्य को जन्म देगा अथवा उसमें सौन्दर्य ही नहीं होगा। इन सही जीवन-मूल्यों का भावार्थक, हार्दिक अन्तःकरणमूलक समस्त व्यक्तित्वगत-उत्सर्गशील ग्रहण तब तक सम्भव नहीं है, जब तक सेखक अथवा कलाकार प्रगतिशील मानवीय जीवन-मूल्यों से तथा उनको वहन करनेवाली शक्तियों से, और समाज के उस पक्ष में जिसको हम जनता का पक्ष कहते हैं अपने को तदाकार नहीं कर लेता। किन्तु, यह ध्यान में रखने की बात है कि सब युगों में यह सम्भव नहीं है। क्योंकि जनता यदि निद्रावस्था में लीन है, यदि उसके भीतर उसके अपने सीधे भावों का वहन करनेवाले महापुरुष या प्रतिभाशाली प्रतिनिधि उत्पन्न नहीं हुए हैं, अथवा ऐसी परिस्थिति पैदा हुई है कि जिसमें उसके इन प्रतिनिधियों का प्रभाव नहीं है—और उसका अपना स्वयं का प्रभाव नहीं है—संक्षेप में, यदि वह एक प्रायः

जीवन-

चरणा-

ज जाता

है, वरन् अपने वर्ग तथा समाज से भी दृष्ट-युद्ध करना पड़ता है। ऐसे मौकों पर बहुत कम ऐसे माधो होते हैं, जो आदर्शों का राम-नामस्मरण करत हुए भी सच्ची सहानुभूति तथा प्रेरणा देते हो। इसके साथ ही, कलाकार के इस नैतिक माहम के अतिरिक्त उसकी कार्यकारी-क्षमता पर भी निर्भर रहेगा कि वह यथार्थ का कितना परस्पर-सम्बन्धों से युक्त विवेकपूर्ण आकलन कर सकता है। कलाकार की इस दिशा की ओर मजबूत जितनी बड़ी पीड़ा होगी, उतनी ही उसकी दृष्टि में भेदी तथा सक्रिय होगी। ठीक उसी के अनुपात में उसकी कला सृष्टि भी सञ्चल रहेगी। किन्तु, साथ ही साथ यह भी समझ लेना आवश्यक है कि वास्तविक जीवन की वास्तविक परिणति मात्र आत्म-सीमित कार्य नहीं है। उसकी पूर्णता वास्तविक

समाज की प्रगतिशील शक्तियों के सघर्ष में सम्पूर्ण हार्दिक तथा सन्धियोग देने की संवेदनशील कार्यकारी क्षमता के विकास पर निर्भर है। साथ ही-माथ, यह इस बात पर भी निर्भर है कि वे प्रगतिशील शक्तियाँ समाज में वहाँ तक प्रभाव-शाली हैं, मानव हृदयों को वे कहाँ तक सिंचित और आप्लावित कर सकी हैं।

इस स्थापना के सम्बन्ध में सोचते समय, एक फूहड़ मवाल की याद आती है। प्रश्न यो किया जाता है क्या कालिदास ने आपकी ऊपर लिखी शर्तों का पालन किया था ? किन्तु उसकी कला भी तो मार्वाभौम सार्वकालिक है। दक्षिण, उसके सम्बन्ध में गेटे ने क्या कहा था 'यदि कालिदास जर्मनी तक में लोकप्रिय हो सकता है तो फिर उसकी उच्चता में संन्देह नहीं है। किन्तु उसकी श्रेष्ठता आपकी शर्तों का पालन करने से नहीं हुई है।'

इस सम्बन्ध में हमारा उत्तर सज्ज में, इस प्रकार है। वह काव्य या कला जो हम भावोत्तजित तो करती है, किन्तु हमारे वास्तविक जीवन-पथ में मूल्यवान् होकर सहायक नहीं बनती, निश्चय ही वह कला श्रेष्ठ होते हुए भी श्रेष्ठतम नहीं है। मेरे इस कथन से कालिदास के यश में कोई धक्का नष्टा लगता। मैं किसी स्थूल उपयोगितावाद का समर्थन कर रहा हूँ। मैं यह नहीं कह रहा हूँ कि जा तात्कालिक रूप से उपयोगी है वही सत्य है। यह स्थूल उपयोगितावाद वास्तविक भौतिकवाद से कोई सम्बन्ध नहीं रखता। मनुष्य अपने प्राचीन पूर्वकालीन समाजों के जीवन, रीति-नीति, कार्य-व्यवहार, उनकी श्रेष्ठ उप-लब्धियों तथा सीमाओं में दिलचस्पी रखना आया है। निश्चय ही, जब हम कालिदास के काव्य का अनुशीलन करते हैं तो हम उस जीवन के सौन्दर्य-चित्रों तथा ॥ कालीन सूक्ष्म दृष्टियों में आनन्द लेते हैं। कालिदास का काव्य हमारे लिए आज आधुनिक अर्थों में प्रेरणाप्रद भले न हो, किन्तु हमारा रजत करने की शक्ति तो उसमें है। इसलिए कि, बावजूद सामन्ती समाज के क्रिया-कलापों के विघ्न के, मनुष्य-प्रेम तथा प्रकृति-प्रेम की उममें जा तस्वीरें मिलती हैं, उनकी पूव-भीटिका में हमारे वर्तमान जीवन को रखने पर यह पता चलता है कि वैसा समाज बाधा-हीन मानव-मुलभ प्रेम तथा प्रकृति-सौन्दर्य आज हमारे जीवन में नष्टा रहा है। हमारे इस अभाव से ही कालिदास के प्रति हमारी अनुरक्ति बढ़ जाती है। किन्तु इस अभाव के अभाव में भी, कालिदास के प्रति हमारी आसक्ति इसलिए स्थिर रहनी है कि उसमें मानव-मुलभ प्रेम तथा प्रकृति-सौन्दर्य के प्रति स्वाभाविक अनुरक्ति के दर्शन होते हैं। उसमें प्रेमी द्वारा प्रेमिका की भयानक उपेक्षा का जो विराघ कलात्मक माध्यम से प्रस्तुत हुआ है, वह हमारे जीवन-मूल्यों को दुःख करता है, और हमारे हृदय को स्पर्श करता है।

वस्तुतः, साहित्य की शाश्वतता का प्रश्न परम्परा के रूपायन का प्रश्न है। हमारे पूर्वकालीन समाजों की सर्वश्रेष्ठ उपलब्धियाँ, जिन्हें हम अमर कहते हैं, इसीलिए हमारे लिए मूल्यवान् हैं कि उनके भीतर समाये हुए जीवन-तत्त्वा को हमने अपनी परम्परा में अन्तर्भूत कर लिया है। यह अवश्य है कि परम्परा में पूर्व-कालीन जीवन-तत्त्वों को अन्तर्भूत करते हुए हमने उनका रूप ही बदल डाला है। मानव-मुलभ प्रेम तथा प्रकृति-सौन्दर्य में स्वाभाविक मानव-अनुरक्ति हमारी परम्परा का अंग है, किन्तु बहु-विवाह उस परम्परा का अंग नहीं है, रति-प्रिताग उस परम्परा का अंग नहीं है—कालिदास के लिए भले ही वह महत्त्वपूर्ण हो।

पुराने 'राजाओं के अन्त पुर-उद्यान आदि के भीतर भीष-विलास या रम-रहस्य के रूप में' भी प्रेम के चित्र खींचे गये हैं, जिसमें 'सपित्तियों के द्वेष, विद्रुपक आदि के हाम परिहास और राजाओं की स्थैर्यता आदि का दृश्य होना है। उत्तर-यान के सम्बन्ध नाटकों में इसी प्रकार के पौष्पहीन निर्धार और विनागमय प्रेम का वर्णन हुआ है, जैसे रत्नावली, प्रियदर्शिनी, कर्पूरमञ्जरी, इत्यादि में। हममें नायक को कहा बाहर वन पर्वत आदि के बीच नहीं जाना पड़ा है, वह घर के भीतर ही लुक्का-छिपता थोड़ी भरना दिखाया गया है। ('जामिनी ग्रन्थावली की भूमिका, पृष्ठ 36, रामचन्द्र शुक्ल)। निश्चय ही, इस प्रकार की रति तथा प्रेम का हमारी परम्परा में कोई सम्बन्ध नहीं होना चाहिए। किन्तु हमने विपरीत भव-भूति, वानिदाम, कबीर तुलसी, मूर, घनानन्द, आदि के काव्य में हमें जहाँ-जहाँ मनोहर सूक्ष्म-दृष्टियाँ, जीवन-पक्षा का मार्मिक उद्घाटन तथा जीवन-विवेक दृष्टिगोचर होता है, वह सब साहित्य हमारी स्थायी सम्पत्ति है। यह सम्पत्ति केवल पुस्तकों में ही बँधी नहीं रहनी, बरन, वास्तविक पथदर्शक जीवन-मूल्यों के रूप में परिणत होकर हमारे उन जीवन-मूल्यों को अधिक सम्पन्न कर, हमारी परम्परा का अंग बन जाती है। कला-चौजन की दृष्टि से किसी काव्य का मनोरञ्जक हो जाना एक बात है—विलंबित भिन्न बात है उसका जीवन-मूल्यों के रूप में हमारे सामने आना। मात्र भावोत्तेजित करने वाली कला हमारे वास्तविक जीवन पथ के लिए भूषणवान भी हो, यह आवश्यक नहीं है। हमारे लिए मूल्यवान कला वह है, जिसमें मार्मिक जीवन-विवेक, सूक्ष्म-दृष्टियों तथा जीवन के वास्तविक पक्षों का उद्घाटन हो।

[2]

हम यह पहले ही यह चुने हैं कि साहित्य की केवल ऐतिहासिक अथवा स्थूल समाज शास्त्रीय विवेचना कर चुकने में जो आलोचक अपनी इतिकर्तव्यता समझ लेते हैं, वे न केवल एकपक्षीय अतिरेक करते हैं, बरन् व, मनुष्य का विवेचन करने के ध्यान पर, केवल उसके अस्थि-पजर को ही पाठकों के सामने करके यह कहते हैं कि शरीर मनुष्य जो कुछ है वह यही है। वस्तुतः, अस्थि पजर के बिना मनुष्य का रूप ही असम्भव है। किन्तु जब तक उन अस्थि पजर तथा उस पर आधारित सम्पूर्ण शरीर को हम हृदयगम नहीं कर लेते, तब तक हमें उसके प्राणि-शास्त्रीय महत्त्व का बोध नहीं हो सकता, तब तक शारीरिक अवयवों की तथा सम्पूर्ण शरीर की वैज्ञानिक जानकारी भी प्राप्त नहीं हो सकती। यह हम पहले ही बताना चुके हैं कि मनुष्य की ऐतिहासिक सामाजिक सत्ता ने ही उसको अपने पूर्वकालीन प्राणव-स्तर से ऊपर उठाकर मानव स्तर तक विकसित किया, तथा विभिन्न अधिकाधिक विकसित समाजों के उत्पन्न-उत्पन्न के द्वारा उस अपने वर्तमान रूप तक पहुँचाया है। इस ऐतिहासिक-सामाजिक सत्ता द्वारा विकसित मानवैज्ञानिक रूप ही मानवचेतना है। किन्तु यह आवश्यक नहीं कि ऐतिहासिक-सामाजिक शक्तियों द्वारा उसकी यह जो चेतना विकसित है, वह उन शक्तियों से स्वयं सचेत हो। जब तुलसीदासजी की चेतना रामचन्द्र का चरित्र उपस्थित करती है, तब तुलसीदासजी यह नहीं जान रहे कि वे, वस्तुतः, रामचरित के द्वारा सामन्ती समाज के मानव-सम्बन्धों को उपस्थित कर रहे हैं। उन मानव-सम्बन्धों

का सामग्री स्वरूप उनकी समस्त चेतना के बाहर है। किन्तु वह सामग्री स्वरूप तो सत्य है ही—तुलसीदासजी उसे जानें या न जानें।

तुलसीदासजी के लिए, स्वभावतः ही, मूर्ष्टि तथा समाज के मूल विकास-नियम नहीं थे। समाज की एक विशेष विनाभावस्था में, जब पूँजीवादी समाज के भीतर मजदूर वर्ग परिपक्व हो जाता है, तब उसकी विचार-धारा के रूप में द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद उपस्थित होता है, जो सृष्टि तथा मानव-समाज के मूल विकास-नियमों का वैज्ञानिक उद्घाटन करता है। तब से वैज्ञानिक पद्धति में समाज के रूपांतर की कार्य-प्रणालियाँ निर्धारित की जाती हैं, तथा मानव-विकास-क्रमों का वैज्ञानिक उद्घाटन किया जाता है। ये मूल विकास-नियम मानव-सकल्यो से पुष्प तथा स्वतन्त्र हैं। समाजवादी समाज में भी ये मानव-सकल्यो से स्वतन्त्र ही रहते हैं। पुराने तथा समाजवादी समाज में, इस सम्बन्ध में, स्थिति-भेद केवल यही है कि समाजवादी समाज में मनुष्य, उन मूल विकास-नियमों के प्रति जागृत रहने के कारण, अपने को उनके अनुसार सचेत रूप में ढालता चलता है, किन्तु विकास-नियमों को वह स्वयं बदल नहीं सकता। पुराने समाजों में वह इन नियमों से सचेत भी नहीं रहता। पूँजीवादी वर्ग इन नियमों के अस्तित्व को मानता ही नहीं, इसलिए कि वे नियम उसके उत्पादन, ह्रास तथा अवश्याभावी परिणामाप्ति की केवल घोषणा ही नहीं करते, बल्कि ऐतिहासिक सध्यानुसार ऐसी कार्य-पद्धतियाँ भी निर्धारित करते हैं जो पूँजीवाद के अन्त तथा समाजवाद की स्थापना के वैज्ञानिक कार्य-सिद्धान्तों का विकास करते हैं। वैचारिक क्षेत्र में द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद तथा आदर्शवादी विचारधाराओं का यह युद्ध, वस्तुतः, श्रमिक वर्ग के लिये एक नई राह खोलता है।

जिस समाज का वर्ग चित्रण कर रहा है, उसके मानव सम्बन्ध, वस्तुतः, उस समाज के मूल आर्थिक ढाँचे के रूप-स्वरूप में निहित तथा उससे उद्भूत है। तुलसीदासजी यह नहीं जानते थे कि जिन मानव-सम्बन्धों का वे चित्रण तथा आदर्शो-करण कर रहे हैं वह समाज सामग्री समाज है। किन्तु ध्यान में रखने की बात है कि सामग्री मानव-सम्बन्धों तथा उनकी तत्कालीन स्थिति ने ही तुलसीदासजी की चेतना रूपायित की। अतएव, तुलसीदासजी की साहित्यिक अभिव्यक्ति के मर्म को समझने के लिए, उनके सन्देश तथा उनके काव्य-सौन्दर्य के वास्तविक आचलन ग्रहण के लिए, हमें तुलसीदासजी का ऐतिहासिक समाजशास्त्रीय विश्लेषण करना ही होगा। इसके बिना हम उनके वास्तविक महत्त्व तथा हमारे लिए उनके मूल्य का भी आकलन ठीक-ठीक नहीं कर सकते।

हमारे वर्तमान साहित्य शास्त्रियों ने साहित्य-समीक्षा की चार प्रचलित पद्धतियाँ बतलायी हैं (1) साहित्यिक, (2) मनोवैज्ञानिक, (3) प्रभाव-अभिव्यञ्जक, (4) प्रगतिवादी, अर्थात् ऐतिहासिक-समाजशास्त्रीय। श्री नन्ददुलारे वाजपेयी ने साहित्यिक पद्धति को ही सर्वोत्तम माना है। वस्तुतः, समाजशास्त्रीय-ऐतिहासिक पद्धति अपने भीतर इन चारों का समाहार करती है। यह बात अलग है कि हमारी वर्तमान ऐतिहासिक-समाजशास्त्रीय पद्धति अधिक विकसित न होने के कारण, हम जीवन की साहित्यिक अभिव्यक्ति के मनोवैज्ञानिक तथा कलात्मक

पक्षों का सम्पूर्ण उद्घाटन न कर पाये। किन्तु प्रगतिवाद के विरोधियों ने मनो-वैज्ञानिकता के नाम पर झूठे मनोविज्ञान को खड़ा किया। यदि प्रसादजी ने इडा को बुद्धि का प्रतीक माना, तो इन तथाकथित मनोवैज्ञानिकों ने, इडा के चित्रित चरित्र का विश्लेषण न करते हुए, स्वयं भी उसे बुद्धि का प्रतीक मान लिया। यदि प्रसादजी ने मनु को मानव मन का प्रतीक माना, तो इन साहित्य शास्त्रियों ने, मनु के चित्रित चरित्र की विवेचना न करते हुए, स्वयं भी उसे मानव मन का प्रतीक माना, यद्यपि मनु स्वयं एक विशेष प्रकार से कमजोर मानव का ही प्रतिनिधित्व करते हैं, सारे मनुष्यों का नहीं।

ऐतिहासिक समाजशास्त्रीय समीक्षा वस्तुतः दो भागों में विभाजित की जा सकती है। एक वह जो समीक्ष्य साहित्य के मनोभावों, जीवन-चित्रण तथा उनमें प्रस्थापित जीवन मूल्यों का विवेचन करती हुई मूल ऐतिहासिक-समाजशास्त्रीय उद्गम रूपायन का विवेचन करती है, तथा दूसरी, जीवन यथाय की कसौटी पर कसकर उनका मूल्यार्जन तथा प्रभाव मापन करती है तथा इस विवेचन के दौरान में जितने कला विवेक-सम्बन्धी प्रश्न उठते हैं उनका सक्षिप्त अथवा विस्तृत उत्तर देती चलती है। निश्चय ही यह बहुत बड़ा काम है जिसके लिए एक लेख नहीं, वरन् एक बहुत अथवा अनेक बहुत ग्रन्थों के सुफन की आवश्यकता है। हम ओर अभी तक हिन्दी में विशेष रूप से कोई महत्वपूर्ण कार्य नहीं हुआ।

[3]

साहित्य विवेक मूलतः जीवन विवेक है। इसलिए जीवन से दूर अपनी आरामकुर्ती पर बैठ आलोचक, बड़ा विद्वान ही क्या न हो, जीवन का वैज्ञानिक विवेचन नहीं कर सकता, फिर उसकी साहित्यिक अभिव्यक्ति से विश्लेषण की तो बात ही क्या। बगैर जीवन को जान बगैर जिन्दगी का पहचाने जो आलोचक केवल जीवन की गुँजों (साहित्यिक अभिव्यक्ति) का विश्लेषण करता है उसको किसी-न किसी हद तक यान्त्रिकता का सहारा लेना ही पड़ता है। अर्थात् दूसरे शब्दों में, जो व्यक्ति जीवन की गतिमान प्रक्रियाओं को नहीं जानता [वह] इन प्रक्रियाओं के साहित्यिक प्रतिबिम्ब के स्वरूप को भी नहीं पहचान सकता। जीवन से दूर आलोचक की मुश्किल इसलिए भी रहती है कि साहित्य के बाहरी रूप विधान (छन्द इत्यादि) से पृथक् कला के भीतरी अपने नियम भी होते हैं। ये गतिमान प्रक्रियात्मक नियम, वस्तुतः, साहित्य सृजन की मूल मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाएँ हैं, और उनके अभिप्राय उसे तब तक समझ में नहीं आ सकता, जब तक आलोचक स्वयं उस जीवन को नहीं पहचानता जिस लेखक उपस्थित करना चाह रहा है। सच्ची बात तो यह है कि आलोचक के लिए यह आवश्यक है कि वह उस जीवन को लेखक से भी अधिक पहचाने। तभी वह लेखक द्वारा कलात्मक रूप में उपस्थित जीवन, तथा जीवन रूप में उपस्थित कला को सच्चाई, कँचाई या निचाई को पहचान सकता है। बहुधा ऐसा होता है कि स्वयं लेखक जिसे जीवन का कलात्मक रूप उपस्थित करना चाहता है, उसे वह अधूरा ही समझता है (उसका उसे पूरा ज्ञान नहीं होता) अथवा उस एकपक्षीय दृष्टिकोण से देखते हुए उससे किसी एक अंग को ज्यादा फुलाकर देखता है, और उससे इस विकृत अथवा अध-विकृत रूप को उपस्थित करता है। निश्चय ही, ऐसे मौकों पर यह आवश्यक है कि आलोचक

लेखक द्वारा बलारमक रूप में प्रस्तुत जीवन की लेखक से भी अधिक पढ़ाने। तभी वह जीवन की एकपक्षीय अथवा त्रिकार प्रेरित उपस्थिति को उद्घाटित कर सकता है, लेखक की मूलभूत अक्षमताओं और अविवेक का पर्दाफाश कर सकता है।

अब तक ऐतिहासिक-सामाजिक विवेचना स्थूल रूप में ही होती आयी है। वह आलोच्य साहित्य के सामाजिक-ऐतिहासिक परिवेश का तो यथातथ्य निरूपण कर देती है, किन्तु लेखक के व्यक्तित्व के भीतर उसके सन्निवेश के मनोवैज्ञानिक मर्म को उद्घाटित नहीं करती। सच्चा ऐतिहासिक दृष्टिकोण यह है जो न केवल बाहरी स्थिति परिस्थिति को, बल्कि साहित्य के मनोवैज्ञानिक तथ्यों को, समाज की विकास-मूलक ऐतिहासिक प्रक्रियाओं की अभिव्यक्ति के रूप में ग्रहण करता है, तथा उन मनोवैज्ञानिक तथ्यों को विकास की गतिमान धारा की धीब की लहरों के रूप में उद्घाटित करता है।

भाववादो ममीक्षा के प्रेरक छायावाद की केवल मनोवैज्ञानिक व्याख्या कैम असंगत तथा अमस्यपूर्ण है, यह यहाँ बतनाया जायेगा। छायावाद की स्थूल के प्रति मूढम का विद्रोह पहला प्रेमानो सा लगता है। यदि हम 'स्थूल' का अर्थ द्विवेदी-युगीन इतिवृत्तात्मकता ग्रहण करते हैं अथवा हमारे दैनिक जीवन के लोक व्यव-

हारात्मक पक्ष को लेते हैं

अथवा

ही यह नैतिक-साहित्यिक अभिव्यक्ति के) इतिवृत्तात्मक पक्ष के विरोध में यह तथाकथित 'मूढम' उठ खड़ा हुआ। हमको यह जानना चाहिए कि छायावाद के पूर्व भी, हजार डेढ़ हजार वर्ष के सामन्ती युग में, प्रेम सम्बन्धी सुकुमार भावनाओं की कविता हुई थी, और हृदय की कोमल क्षुब्धियों की सुन्दर बलारमक अभिव्यक्ति भी उमरें हुई थी। कानिदास को बौद्ध भूल सकता है? मूर के साहित्य को पौन आँखों की आट रक सकता है? प्रेम के मगनले भूषी कवियों और उर्वु शायरों को हम नजरअंदाज नहीं कर सकते। मीरा जब लोक लाज खो देती है, तब क्या उसमें स्थूल के प्रति मूढम का विद्रोह नहीं है? कबीर जब पण्डितों और मुत्ताओं को डाँट देते हैं, तब क्या वह स्थूल के प्रति मूढम का विद्रोह नहीं है? तुलसीदास जब समाज में यह देखते हैं कि 'नारि हुई सत्र सम्पत्ति नासी। मूँड मूँडाय भये सम्पामी', अथवा वे जब यह कहते हैं कि ब्राह्मण बूढ़ का काम कर रहे हैं और दूध ब्राह्मणा का, और उनका विरुद्ध वे राम का चरित्र लेकर वर्णाश्रम धर्म का आदर्श उपस्थित करते हुए भी यह कहते हैं कि राम की केवल अपने भवन ही प्यारे हैं, चाहे वे किसी भी जाति अथवा धर्म के हों तो क्या वे मनुष्य के कर्तव्याकर्तव्य की भावुकता में गूँघकर, उनकी सुकुमार बनाकर, तथा उसे दृढ़ता प्रदान कर, तत्कालीन सामाजिक-सांस्कारिक व्यवहार के विरुद्ध उपस्थित नहीं कर रहे थे? मनुष्य के हृदय के जो तथाकथित 'मूढम' है, उसका तो अनेक रूप हो सकते हैं, अच्छे और बुरे दोनों। एक पक्षीर ने हृदय का 'मूढम' है, तो दूसरा पक्षीर के कामुक हृदय का।

कबीर का 'मूढम' निस्सन्देह तत्कालीन समाज के अत्यन्त उच्च भावों की अग्रभूमि में उपस्थित किसी जागरूक मानस प्रहरी का काम करता है। इसी 'मूढम' के चल पर कबीर का मूल पञ्चदशम समाज की विपत्तियों की भूट्टी में दबे हुए गले को, अपने ही, मुक्त कर देने का सबक पढ़ाता है, निम्न जातियों

में जात्मगरिमा का संचार करता है। बहने का तात्पर्य यह है कि आपको यह बतलाना होगा कि छायावादों 'सूक्ष्म' किसी प्रकार मध्ययुगीन 'सूक्ष्म' से भिन्न है। यहाँ यह भी स्पष्ट हो गया है कि वस्तुतः जिसे हम 'सूक्ष्म' कहते हैं, वह यदि वस्तुतः सूक्ष्म है, तो सामाजिक-ऐतिहासिक विकास-धारा का अग्रभूत होकर ही वह 'सूक्ष्म' है, अन्यथा वह कुछ है ही नहीं। सामाजिक-ऐतिहासिक शक्तियाँ जिस प्रकार बाह्य सामाजिक-ऐतिहासिक स्थिति-परिस्थिति निर्माण करती हैं, ठीक उसी तरह वे व्यक्ति के भीतर प्रवेश कर उसके 'सूक्ष्म' का निर्माण करती हैं, उसके 'सूक्ष्म' को विकसित कर उसे बल प्रदान करती हैं। साहित्य की सामाजिक-ऐतिहासिक ध्याय्या 'सूक्ष्म' के रूप स्वरूप की ही वास्तविक व्याख्या है। उदाहरणतः, हम छायावाद के तथ्यावस्थित 'सूक्ष्म' का तब तक विश्लेषण नहीं कर सकते, जब तक हम मध्ययुगीन 'सूक्ष्म' से भिन्न उसकी विविध विशेषताओं का निरूपण नहीं करते। इन विशेषताओं का निरूपण भी अग्रे ही सामाजिक-ऐतिहासिक ध्याय्या है, जब तक हम यह नहीं बतलायेंगे कि ये विशेषताएँ उत्पन्न ही क्यों हुईं? एक विशेष देश-काल और वर्ग में ही उनका आविर्भाव क्यों हुआ?

हमारे यहाँ साहित्य को समाज का प्रतिबिम्ब माना गया है। किन्तु प्रतिबिम्ब तो निष्प्रिय होता है। इससे विपरीत बहुत सा ऐसा साहित्य है जिसने समाज के विचारों को बदल दिया, उसे अग्रगामी और प्रगतिशील बना दिया। मराठी के प्रसिद्ध उपन्यासकार हरिनारायण आपटे ने पण सत्तात कोण घेतो आदि सामाजिक उपन्यासों के द्वारा मध्यवर्गीय परिवार में सामन्ती उत्पीड़न के विरुद्ध नारी के जो बर्णन दृश्य सामने रखे, उन्होंने महाराष्ट्रीय मध्यम वर्गीय स्त्री-पुरुष समुदाय की चेतना ही बदल दी।

आगे चलकर स्वयं स्त्री-साहित्यकारों ने ही अपने पीढ़ित जीवन का चित्रण, उनके प्रति की गयी वचनाओं और अन्यायों का अंकन किया, तथा अपनी मुक्ति की खोज की। फलतः, आज तुलनात्मक दृष्टि से महाराष्ट्रीय स्त्री अन्य प्रांतीय स्त्रियों की अपेक्षा अधिक स्वतन्त्र है, चाहे वह निरक्षर ही क्यों न हो। बंगाल में शरत् ने अपने नारी पात्रों के गम्भीर अन्त स्वरूप का उद्घाटन तो किया, किन्तु कमला को छोड़, शरच्चन्द्र ने किसी स्त्री-पात्र ने पुरुष की नारी सम्बन्धी सामाजिक धारणाओं और भावनाओं को इतना नहीं शिक्षाया। परिस्थिति वैषम्य स धक्का खाते हुए विकसित होनेवाली, चरित्र की भीतरी गम्भीरता हमें चाहे जितना पिघला दे, वह गम्भीरता न तो परिस्थिति के वैषम्य का औचित्य ही है, न वह गम्भीरता परिस्थिति के वैषम्य को धक्का देने के लिए पाठक को मजबूर ही कर पाती है। वह गम्भीरता हमें उन वैषम्यों की ओर ध्यान देने के लिए बाध्य करे ही, यह आवश्यक नहीं है। शरत् का पाठक नारी के चरित्र का गम्भीर सौन्दर्य देखता है, उस गम्भीरता के पीछे की मजबूरी और उसके कारणों की ओर नहीं खिंचता। आखिर इसका कारण क्या है? कारण है बंगाल की जमींदारी प्रथा से आन्तः मध्यम-वर्ग की सामन्ती लीह-शृंखलाएँ।

तात्पर्य यह कि जब तक हम समीक्ष्य साहित्य के मनोवैज्ञानिक-सौन्दर्यात्मक विवेचन का समाजशास्त्रीय विश्लेषण नहीं करते, तब तक हम उसके अन्त स्वरूप का, उसकी क्षमताओं तथा सीमाओं का, पूरा विवेचन तथा मूल्य-मापन भी नहीं कर सकते।

जीवन तथ्य एक त्रिविध शब्द है, आजकल के बलाकारों की दृष्टि में । वस्तुतः, बाह्य जगत् से संवेदनात्मक तथा ज्ञानात्मक प्रतिक्रिया करते हमने विश्व का आभ्यन्तरीकरण किया है, और इस आत्म-जगत् के द्वारा बाह्य-जगत् को स्वानुकूल करने का प्रयत्न किया है, और इस बाह्य-जगत् से हमने विविध प्रकार के सम्बन्ध स्थापित किये हैं । इन सब क्रियाओं से हमने अपने अन्तःकरण में भाव-पुज बनाये हैं । इन भाव-पुजों में, जगत् से हमारे सम्बन्ध, उनमें प्रति हमारी भाव-दृष्टि तथा जीवन मूल्य—ये सब उन्हीं के रंग में डूबे हुए होने के कारण भले ही अलग अलग दिखायी न दें, किन्तु वे जीवनानुभव के रूप में अपने विभिन्न पक्ष रखने लगे हैं । अतएव वे जीवनानुभव एक ही गाय वस्तु-तथ्य भी हैं, और एक संवेदनात्मक तथा भावात्मक पुज भी ।

हमारे शब्दों में, जीवनानुभव के दो प्रधान पक्ष, भूतभूत पक्ष, नित्यश एकी-भूत स्थिति में विराजमान रहते हैं । एक है, बाह्य मन्दर्भ-भूत, जो बाह्य-जगत् को और उसमें आत्म-सम्बन्धी को सूचित करते हैं । जीवनानुभव का दूसरा पक्ष है, बाह्य परिवेश के प्रति की गयी संवेदनाओं की प्रतिक्रियाएँ, जो अन्तर में भाव-पुज उपस्थित करके उस पूरे जीवनानुभव को अत्यन्त आत्मीय बना देती हैं ।

चूँकि यहाँ हम, प्रधानतः, जीवनानुभव के बाह्य मन्दर्भ-भूत को ध्यान में रखकर बात करना चाहते हैं, इसलिए हम जीवनानुभव को जीवन-तथ्य भी कह सकते हैं । ध्यान में रखने की बात यह है कि ये जीवन-तथ्य अनुभववात्मक रूप में ही हृदय में विद्यमान रह सकते हैं, इसलिए उन्हें जीवनानुभव कह देने में भी कोई हर्ज नहीं ।

यह ध्यान में रखने की बात है कि विश्व का आभ्यन्तरीकरण जो हमने किया है, और बाहर हमने जो तरह-तरह के अपने सम्बन्ध स्थापित करके रखे हैं, वे एक विशेष परिवार, वर्ग, समाज, राष्ट्र और देश में ही । और यह सारी बाह्य इयत्ता आदिकान से चली आती हुई मानव-मत्ता के विकास की एक विशेष अवस्था का चोतन करती है । और इस विशेष अर्थ में मनुष्य के अन्तर्गत ऐतिहासिक-सामाजिक शक्तियों द्वारा प्रदत्त हैं, क्योंकि वे शक्तियाँ, अपनी पूरी गति और स्थिति में, सामाजिक-सांस्कृतिक-आध्यात्मिक परम्परा के रूप में, नवीन आदर्श तथा मान मूल्यों के रूप में, सदमिश्रित तथा मस्कार के रूप में, तथा इसके अनिरिक्त सामाजिक-राजनीतिक वातावरण बनकर, आर्थिक सुस्थिति अथवा दृष्टि की धारण करनेवाली परिस्थिति के रूप में—और न मालूम कितनी ही अवलम्बीय रूप लेकर ये मानव-अन्तःकरण में कार्य करती हैं । और मनुष्य स्वयं, उनमें विशेष-प्रतिक्रिया करता हुआ, बाह्य विश्व को स्वानुकूल बनाने का प्रयत्न करता हुआ, और स्वयं की विद्व के अनुकूल बनाने की कोशिश करता हुआ, और इस पूरी प्रक्रिया में दोनों की काट-छाट करता हुआ, अपनी जीवन-यात्रा करता रहता है । मध्य में, मनुष्य की सामूहिक जीवन-यात्रा और जीवनयापन पद्धति तथा इन दोनों के मूल में अपनी आकांक्षाएँ लुप्त करते रहने की उसकी प्रवृत्ति—ये तीनों मिश्रकर उसके हृदय के तत्त्वों का, उसके अन्तःकरण के तत्त्वों का, स्थापन करती हैं । अतएव, अन्तःकरण में मचित इन तत्त्वों का ऐतिहासिक समाजशास्त्रीय विश्लेषण न केवल सम्भव है, बल्कि बहुत आवश्यक भी है ।

यह आवश्यक उसे प्रतीत होगा जिसे समग्र मानव मत्ता में अनुराग हो ।

इतरो का, निःसन्देह, वह कुछ स्थूल-बुद्धि समीक्षको का, बलाकारो, मोन्दर्य-वादिना तथा अध्यात्मवादियों के विरुद्ध, पङ्कज-जैसा प्रतीत होगा ।

किन्तु व्यक्ति-चेतना विनयी सोमिन है, क्या हमें यह नहीं मालूम ? न हम पूरा आत्म शास्त्रकार ही बन सकते हैं, न पूरा अपना चरित्र-शास्त्रकार । नभी-नभी हम उसकी शलक भर दियायी देती है ।

इसीलिए हमें इतरो की आवश्यकता हाती है—बलि-बलाकार, उपन्यास-कार, निरंतर से लेकर तो विज्ञान के महर्षियों की । तभी हम पूरी मानव-सत्ता का, और उसके आलोक में अपने आपके जीवन का, अपनी आत्म-सत्ता को, देख-परख सकते हैं ।

लेखक की भाषा दृष्टि में समन्वित जीवनानुभव, जो उसकी अनुभूति के माध्यम से सला के तत्त्व बन जाने हैं, अपनी प्रारम्भिक मूल अवस्था में जीवन तथ्य होने के कारण समाजशास्त्रीय तथा ऐतिहासिक विवेचनाओं से युक्त होते हैं, समाज-विकास की ऐतिहासिक शक्तियों के द्वारा लेखक के हृदय के भीतर अभिव्यक्त होते हैं । लेखक जीवन-तथ्यों का, भावों का, स्रष्टा नहीं होता, उनका नियामक तथा प्रवर्तक नहीं होता, उनका केवल अनुभविता, भोक्ता और अभिव्यक्त होता है, यद्यपि लेखक के हृदय में मनोवैज्ञानिक दृष्टि से वे जीवन तथ्य अनुभूति बनकर अपने प्रकटीकरण के लिए अकुलाते रहते हैं । और इस प्रकार निगूढ़ मार्मिक अनुभव के क्षणों में लेखक उन्हें अपने भाव, अपने अनुभव, अपनी कल्पना, आदि कहकर पुकारता है, फिर भी वे जीवन-तथ्य लेखक द्वारा उत्पादित नहीं होते । लेखक उन जीवन-तथ्यों का अनुभव, चित्रण, मूल्यांकन करता है । जीवन-तथ्यों को अपने हृदय में अनुभव करत हुए, लेखक उन्हें निजी बना लेता है । तदनन्तर, उसकी विधायक शक्ति, मूजबशील कल्पना के द्वारा, उन्हें कलात्मक रूप में उपस्थित करती है । इन्हीं सीमित अर्थों में लेखक अपनी कला का विधाता है । वस्तुतः, वे जीवन-तथ्य, लेखक के हृदय के भीतर उपस्थित होते हुए भी, अपने अस्तित्व के लिए मात्र उसकी सत्ता पर ही अवलम्बित नहीं रहते । वे सामाजिक अनुभवों के रूप में सबके हृदयों में विराजमान रहते हैं । उन जीवन-तथ्यों से जुड़नेवाला मूल्यांकनकारी, विवेचनकारी, मार्मिक दृष्टिकोण भी लेखक के विकास का ही एक बिन्दु है । यह विक्रम मात्र व्यक्तिगत न होकर, समाज-विकास की ऐतिहासिक शक्तियों द्वारा प्रवर्तित होता है, जिनके एक अंग रूप में वह लेखक स्वयं रहता है । सारांश यह है कि, वैज्ञानिक दृष्टि में देखने पर, हमारे सामने यह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण तथ्य उपस्थित होता है कि साहित्य की समाज-शास्त्रीय-ऐतिहासिक व्याख्या वस्तुतः उनकी बाहरी नहीं है जितनी कि समझी जाती है । वह बाहरी और भीतरी, दोनों से युक्त और दोनों के परे है । कला के भीतर रूप से पृथक् (हम मात्र विश्लेषण की सुविधा के लिए यह पृथक्ता मान रहे हैं, रूप और तथ्य कभी एक-दूसरे में पृथक् नहीं रह सकते) तत्त्व की आलोचना समाजशास्त्रीय और ऐतिहासिक भी हो सकती है, भले ही हम समाजशास्त्र और ऐतिहासिक विज्ञान शास्त्र की पारिभाषिक शब्दावली का उपयोग न करें (न यह हमणा जरूरी होता है) । किन्तु हमारी आलोचना को वास्तविकता पर आधारित होने के लिए समाज-रचना के ऐतिहासिक विकास के स्तर, आलोच्य वस्तु के समय प्रचलित भाव परम्परा, लेखक के वर्ग परिवार तथा व्यक्तिगत

विकासवस्था, तत्कालीन सांस्कृतिक विकास, आदि-आदि बातों के अध्ययन के साथ ही, लेखक की उम्र समस्त स्थिति-परिस्थिति से की गयी प्रतिक्रिया का अध्ययन भी नितान्त आवश्यक है, और इस अध्ययन के अन्तिम गमिनार्थ समाज-शास्त्रीय और ऐतिहासिक ही हो सकते हैं।

लेखक के सम्बन्ध में उपर्युक्त बातों से यह भ्रम सम्भव है कि लेखक अपने साहित्य में जीवन-तथ्यों को सक्रिय रूप में उपस्थित नहीं करता, अर्थात् उम्र में वे गतिरूप से प्रकट हो जाते हैं। यह निष्कर्ष अ आधारहीन है। वस्तुतः, लेखक साहित्य द्वारा न केवल समाज के किसी पक्ष या प्रवृत्ति की आवाज को दृढ़ करता है, तथा इस प्रकार न केवल मूल सामाजिक द्वन्द्व में किसी पक्ष या उप-पक्ष की, प्रवृत्ति या उस प्रवृत्ति के किसी सूत्र या उप-सूत्र की, आवाज को मजबूत बनाता है, वरन् ऐसे ही जीवन-अनुभव या अनुभूति या तथ्य को उपस्थित करता है, जो उस पक्ष या उप-पक्ष या प्रवृत्ति या उप-प्रवृत्ति की स्थिति को दृढ़ करें। पिछले वक्तव्यों में एक भ्रम यह भी हो सकता है कि लेखक मानो हमेशा ही जीवन-तथ्यों का, उन जीवन-तथ्यों की मूलभूत वास्तविकता को पहचानकर, कलात्मक रूप में उपस्थित करता हो। यह निष्कर्ष भी आधारहीन है। अमलियन यह है कि बहुत बार लेखक जिन जीवन तथ्यों को कलात्मक रूप में प्रस्तुत करना चाहता है, उनको वह ठीक ढंग से नहीं समझता। उनके प्रति उनका दृष्टिकोण भी बहुत बार गलत होता है। ऐसी स्थिति में लेखक वास्तविकता के यथार्थ-बोध के स्थान पर अधिक-तम कल्पना का सहारा लेकर अपना काम पूरा करता है। उसकी यह अक्षमता न केवल व्यक्तिगत होती है, वरन् वह उम्र पक्ष में सम्बद्ध होती है, जो उन जीवन-तथ्यों के वास्तविक रूप को तथा उनके वास्तविक मूल्यों को प्रचटन्न अथवा नितान्त गुप्त रखना चाहता है।

यहाँ यह प्रश्न उपस्थित होता है कि क्या मात्र एक छोटे-से लिरिक, महादेवी के एक गीत, शैले के चार पद्य, कीटम की एक कविता, की समीक्षा के लिए सम्पूर्ण मानव-ऐतिहासिक को प्रस्तुत करना आवश्यक है? क्या ऐतिहासिक भीति-वादी दृष्टिकोण से समाजशास्त्रीय विकास स्तर तथा तत्कालीन स्थिति और परिस्थिति आदि-आदि बातों का सम्पूर्ण निरूपण आवश्यक है? इसका स्पष्ट उत्तर यह है कि जिस दृष्टि से जिस अनुभूति की, जिस जीवनानुभव की, जिस जीवन-तथ्य की, कवि उपस्थित कर रहा है, उसके समस्त समाजशास्त्रीय, ऐतिहासिक तथा सांस्कृतिक सन्दर्भ और अर्थ आपके ध्यान में रहने चाहिए। निश्चय ही, जब ये सन्दर्भ और अर्थ आप में रमे हुए हैं, तो आप पारिभाषिक शब्दावली का उपयोग करें या न करें, अथवा आप लेखक के केवल मानसिक पक्ष अथवा उसके शुद्ध अभिव्यक्ति-पक्ष का ही उद्घाटन करते हों, वे समस्त सन्दर्भ और अर्थ आपके विवेचन और निर्णयों में रमे हुए रहेंगे। अतएव, लेखक के सवेदनात्मक उद्देश्यों को पहचानकर उनकी कलावृत्ति का विवेचन किया जाना चाहिए, तथा उसके सवेदनात्मक उद्देश्यों और अन्तरानुभवों को व्यापकतर मानव-सत्ता के तथ्यों से जोड़ना चाहिए।

[सम्भावित रचनाकाल 1950-51। लेखक की कामायनी पुस्तक के अन्तिम अंश के रूप में मुद्रित, पर अग्रगणित। कामायनी एक पुनर्विचार में इसे छोड़ दिया गया था। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में मूलित]

जनता का साहित्य किसे कहते हैं ?

जिन्दगी के दौरान म जो तजुर्वें शामिल होते हैं, उनमें नसीहतें लेने का मकसद तो हमारे यहाँ संघर्षों वार पढाया गया है। होशियार और बेवकूफ में फर्क बनाते हुए, एन बहुत बड़े विचारक ने यह कहा, 'मनसियाँ सब करते हैं, लेकिन होशियार वह है जो मम-मे-मम मनसियाँ करे और गतनी कहाँ हुई यह जान ले और यह साध-धानी करते कि कहीं बेसी गतनी तो फिर नहीं हो रही है।' जो आदमी अपनी मनसियों में पक्षपात करता है उसका दिमाग साफ नहीं रह सकता।

गतनियों के पीछे एन मनोविज्ञान होता है। या यँ रहिए कि गतनियों का स्वयं एन अपना मनोविज्ञान है। तजुर्वें में नमीहते लेने प्रबल, अरन गतनियोंवाले मनोविज्ञान के कुहरे को भेदना पड़ता है। जो जिनका भेदना, उनका पायेगा। लेकिन पाने की यह जो प्रक्रिया है यह हम कुछ सिद्धान्तों के बिना तर ले जाती है, कुछ सामान्यीकरणों को जन्म देती है। यानी, तजुर्वें की कोश में सिद्धान्तों का जन्म होता है।

मैं अपने तजुर्वें में कीन-सा निष्कर्ष निरालूँ, यह एक मवान है, और तजुर्वें यह है।

एक उस्ताही मज्जन को जब मैंने यह कहा कि फकी पार्टी छुईखदान गोरी-काण्ड पर इतनी देर में क्यों बबनब्य निराल रही है, तो उसका जवाब देने हुए उन्होंने यह कहा कि बबनब्य मैंने लिखा (वे उम पार्टी के हैं), और पार्टी उसे पास करने जा रही है। आपका भी यह काम था कि आप उम बबनब्य को जल्दी-से-जल्दी लिखते और पास करवा लेत।

मैंने इसका जवाब यह दिया कि वह मेरा काम नहीं है। मेरे काम में हिस्सा बंटाने के लिए क्या वे लोग आते हैं ? ('मेरे काम' में मरा मनलब 'साहित्यिक कार्य' से था) उन्होंने उसका जवाब यह कहकर दिया कि यह आप का व्यक्तिगत कार्य है और वह सामूहिक।

इसका यह मतलब हुआ कि साहित्य एक व्यक्तिगत कार्य है, और राजनीति सामूहिक कार्य, और सामूहिक कार्य में व्यक्तिगत स्वार्थ की कोई महत नहीं।

लेकिन क्या यह सच है ? क्या कवि-कर्म मात्र व्यक्तिगत है ? क्या साहित्य-कार्य की मूल प्रेरणा और क्षेत्र शुद्ध व्यक्तिगत है ?

मजेदार बात यह है कि साहित्य को मात्र व्यक्तिगत कार्य कहकर, व्यक्तिगत उत्तरदायित्व कहकर, अपने हाथ झाड़-पोछनर गाफ करनेवाले ठीक वे ही लोग हैं, जो 'जनता के लिए साहित्य' का नारा बुलन्द करते हैं। गो उन्हें यह मालूम नहीं कि जिन शब्दों को वे बार बार दुहरा रहे हैं, उनका मतलब क्या है।

यह छोटी सी बात हमारे हिन्दुस्तान के पिछड़ेपन को ही सूचिन करती है। स्तन्य होने पर भी, हमारा देश आर्थिक दृष्टि में अभी मृताम है। औपनिवेशिक देश के बुद्धिजीवी निश्चय ही उतने ही पिछड़े हुए हैं जितना कि उनका अर्थ-तन्त्र।

यूरोप में एक-एक विचार की प्रस्थापना के लिए बड़ी-बड़ी कुरबानियाँ दनी पड़ी हैं। लेकिन हिन्दुस्तान को परा-पकाया मिल रहा है। लेकिन, चूँकि उसके

पीछे स्वतः उद्योग नहीं है, इसलिए बहुत-से विचार हजम नहीं हो पाते। शरीर में उनका खून नहीं बन पाता। आँखों में उनको तो नहीं जन पाती। मस्तिष्क में उनका प्रकाश नहीं फैल पाता। इसीलिए विचारों में घबकानापन रहता है, और कार्य विचारों का अनुसरण नहीं कर पाते। यह बान हिन्दुस्तान के औपनिवेशिक रूप पर ही हमारी दृष्टि से जाती है।

हम अपने मूल प्रश्न पर आये। क्या साहित्य-कार्य मात्र व्यक्तिगत कार्य है, मान व्यक्तिगत उत्तरदायित्व है ?

इसका जबाब यों है

1. साहित्य का सम्बन्ध आपकी सन्धिति से है, आपकी भूल-स्मास से है—मानसिक और सामाजिक। अतएव किसी प्रकार का भी आदर्शात्मक साहित्य जनता से असम्बद्ध नहीं।

2. 'जनता का साहित्य' का अर्थ जनता को तुरन्त ही समझ में आनेवाले साहित्य से हरगिज नहीं। अगर ऐसा होता तो बिस्वा तोता मैना और नौटकी ही साहित्य के प्रधान रूप होते। साहित्य के अन्दर सांस्कृतिक भाव होने हैं। सांस्कृतिक भावों को ग्रहण करने के लिए, बुलन्दी बारीकी और खूबसूरती को पहचानने के लिए, उस असन्धित को पाने के लिए जिसका नक्शा साहित्य में रहना है, सुनने या पढ़नेवाले की कुछ स्थिति अपेक्षित होती है। वह स्थिति है उसकी शिक्षा, उसके मन का सांस्कृतिक परिष्कार। साहित्य का उद्देश्य सांस्कृतिक परिष्कार है, मानसिक परिष्कार है। किन्तु यह परिष्कार साहित्य के माध्यम द्वारा तभी सम्भव है जब स्वयं सुननेवाले या पढ़नेवाले की अवस्था शिक्षित [की] हो। यही कारण है कि मार्क्स का डास कैपिटल, लेनिन के ग्रन्थ, रोम्याँ रोलाँ के, सॉन्स्तॉय और गोर्की के उपन्यास एकदम अशिक्षित और असंस्कृतों के न समझ में आ सकते हैं, न वे उनके पढ़ने के लिए होते ही हैं। 'जनता का साहित्य' का अर्थ 'जनता के लिए साहित्य' से है, और वह जनता ऐसी हो जो शिक्षा और संस्कृति द्वारा कुछ स्टैण्डर्ड प्राप्त कर चुकी हो। ध्यान रहे कि राजनीति के मूल ग्रन्थ बहुत बार बुद्धिजीवियों के भी समझ में नहीं आते, जनता का तो कहना ही क्या। लेकिन वे हमारी सांस्कृतिक विरामत हैं। ऐसे राजनीति ग्रन्थों के मूल भाव हमारी राजनीतिक पार्टियाँ और सामाजिक कार्यकर्ता अपने भाषणों और आमान खदान में लिखी किताबों द्वारा प्रसारित करते रहते हैं। चूँकि ऐसे ग्रन्थ जनता की एकदम समझ में नहीं आते (बहुत बार बुद्धिजीवियों की समझ में नहीं आते), इसलिए वे ग्रन्थ जनता के लिए नहीं यह समझना गलत है। अज्ञान और अशिक्षा से अपने उद्धार के लिए जनता का ऐसे ग्रन्थों की जरूरत है। जो लोग 'जनता का साहित्य' से यह मतलब लेते हैं कि वह साहित्य जनता के तुरन्त समझ में आये, जनता उसका भरोसा पा सके यही उसकी पहली नमोटी है—वे लोग यह भूल जाते हैं कि जनता को पहले सुशिक्षित और सुसंस्कृत करना है। वह फिलहाल अन्धकार में है। जनता को अज्ञान से उठाने के लिए हम पहले उसको शिक्षा देनी होगी। शिक्षित करने के लिए जैसे ग्रन्थों की आवश्यकता होगी, वैसे ग्रन्थ निकाले जायेंगे और निकाले जाने चाहिए। लेकिन इसका मतलब यह नहीं कि उसको प्रारम्भिक शिक्षा देनेवाले ग्रन्थ तो श्रेष्ठ हैं, और सर्वोच्च शिक्षा देनेवाले ग्रन्थ श्रेष्ठ नहीं हैं। ठीक यही भेद साहित्य में भी है। कुछ साहित्य तो निश्चय ही प्रारम्भिक शिक्षा के

अनुसूल होगा, तो कुछ सर्वोच्च शिक्षा के लिए। प्रारम्भिक श्रेणी के लिए उपयुक्त साहित्य तो साहित्य है, और सर्वोच्च श्रेणी के लिए उपयुक्त साहित्य जनता का साहित्य नहीं है, यह कहना जनता से गद्गारो करना है।

तो फिर 'जनता का साहित्य' का अर्थ क्या है? जनता के साहित्य से अर्थ है ऐसा साहित्य जो जनता के जीवन-मूल्यों को, जनता के जीवनादर्शों को, प्रतिष्ठापित करता हो, उसे अपने मुक्तिपथ पर अग्रसर करता हो। इस मुक्तिपथ का अर्थ राजनैतिक मुक्ति से लगाकर अज्ञान से मुक्ति तक है। अतः इसमें प्रत्येक प्रकार का साहित्य सम्मिलित है, बशर्ते कि वह सचमुच उसे मुक्तिपथ पर अग्रसर करे।

जनता के मानसिक परिष्कार, उसके आदर्श मनोरजन से लगाकर तो क्रांति-पथ पर मोड़नेवाला साहित्य, मानवीय भावनाओं का उदात्त वातावरण उपस्थित करनेवाला साहित्य, जनता का जीवन-चित्रण करनेवाला साहित्य, मन को मानवीय और जन को जन-जन करनेवाला साहित्य, शोषण और सत्ता के घमण्ड को चूर करनेवाले स्वातन्त्र्य और मुक्ति के गीतोंवाला साहित्य, प्राकृतिक शोभा और स्नेह के मुकुमार दृश्योवाला साहित्य—सभी प्रकार का साहित्य सम्मिलित है बशर्ते कि वह मन को मानवीय, जन को जन जन बना सके और जनता को मुक्तिपथ पर अग्रसर कर सके। साहित्य के सम्बन्ध में यही दृष्टिकोण जनता का दृष्टिकोण है। फ्रांस के लुई एर्रेणों ने द्वितीय विश्व युद्ध में जनता के बीच काम किया, और युद्ध-समाप्ति पर रोमैण्टिक उपन्यास लिखा। शायद उन्हें जन-सघर्ष के दौरान में दुःखानों में लड़ते लड़ते रोमैण्टिक अनुभव भी हुए हों। उन अनुभवों के आधार पर उन्होंने रोमैण्टिक उपन्यास लिखे। सिन्धु तुरन्त बाद ही वे ऐसे उपन्यास लेकर आये जिसमें, अलावा एक रोमैण्टिक धारा के, जनता के सघर्ष का सौन्दर्यात्मक चित्रण था—जो जनता के जीवन-मूल्यों और आदर्शों का प्रतिबिम्ब था।

उपव्यासों का सन्निवेश है। उसी तरह मोवियत साहित्य के अन्तर्गत द्वितीय विश्वयुद्ध के विशाल साहित्य चित्रों में मानवोचित मुकुमार रोमैण्टिक कथाओं और प्राकृतिक सौन्दर्य-दृश्यों का अंकन किया गया है।

जो जानि, जो राष्ट्र जितना ही स्वाधीन है, यानी जहाँ की जनता शोषण और अज्ञान में जिनने अभी तक मुक्ति प्राप्त कर चुकी होती है, उतने ही अंशों तक वह शक्ति और सौन्दर्य तथा मानवादार्श के समीप पहुँचती हुई होती है। आज की दुनिया में जिस हद तक शोषण बढ़ा हुआ है, जिस हद तक भूख और प्यास बढ़ी हुई है, उसी हद तक मुक्ति सघर्ष भी बढ़ा हुआ है, और उसी हद तक बुद्धि तथा हृदय की भूख प्यास भी बढ़ी हुई है।

आज के युग में साहित्य का यह कार्य है कि वह जनता के बुद्धि तथा हृदय की इस भूख प्यास का चित्रण करे और उसे मुक्तिपथ पर अग्रसर करने के लिए ऐसी कला का विकास करे जिससे जनता प्रेरणा प्राप्त कर सके और जो स्वयं जनता से प्रेरणा ले सके। अतएव निष्कर्ष यह निकला कि जनता के साहित्य के अन्तर्गत सिर्फ एक ही प्रकार का साहित्य नहीं, सभी प्रकार का साहित्य है। यह बात अलग है कि साहित्य में कभी-कभी जनता के अनुसूल एक विशेष धारा का ही प्रभाव

है—जैसे प्रगतिशील साहित्य में विमान-मजदूरों की कविता का।

इस विवेचन के उपरान्त यह स्पष्ट हो जायेगा कि जनता के जीवन-मूल्यों और जीवनादनों को दृष्टि में रख जो साहित्य निर्माण होता है, यह यद्यपि व्यक्ति-व्यक्ति की लेखनी द्वारा उत्पन्न होता है, किन्तु उसका उत्तरदायित्व मात्र व्यक्तिगत नहीं, सामूहिक उत्तरदायित्व है। जिस प्रकार एक वैज्ञानिक अपनी प्रयोगशाला में अनुसन्धान करता है, और शोध कर चुबने पर एक फॉर्मूला तैयार करता है, यद्यपि वह माधारण जनता की समझ में न आये, लेकिन वैज्ञानिक यह जानता है कि उस फॉर्मूले को कार्य में परिणत करने पर नयी मशीनें और नये रमायन तैयार होते हैं, जो मनुष्य मात्र के लिए उपयोगी हैं। तो उसी तरह जनता भी यह जानती है कि वह वैज्ञानिक जनता के लिए ही कार्य कर रहा है। उसी तरह साहित्य भी है। उदाहरणतः, साहित्य-शास्त्र का ग्रन्थ साधारण जनता की समझ में पड़े ही न आये, किन्तु वह लेखकों और आलोचकों के लिए जरूरी है—उन लेखकों और आलोचकों के लिए जो जनता के जीवनादनों और जीवन मूल्यों को अपने सामने रखते हैं। यह ज्ञान ऐसे साहित्य के लिए भी मूल्य है जिनमें मनो-भावों के चित्रण में बारीकी में काम लिया गया है, और अस्वाधुनिक विचार-धाराओं के अद्यतन रूप का अंकन किया गया है।

भारतविक ज्ञान यह है कि शोषण के खिनाफ संघर्ष, तदनन्तर शोषण से छुटकारा, और फिर उसके बाद दैनिक जीवन के उदर-निर्वाह-मन्वन्धी व्यवसाय में कम-से-कम समय छर्च हूँने की स्थिति, और अपनी मानसिक-सांस्कृतिक उन्नति के लिए समय और विश्राम की गुंतिषा व्यवस्था की स्थापना, जब तक नहीं होनी, तब तब शक्त-प्रतिशक्त जनता साहित्य और संस्कृति का पूर्ण उपयोग नहीं कर सकती, न उससे अपना पूर्ण रजन ही कर सकती है।

इस सम्पूर्ण मनुष्य-सत्ता का निर्माण करने का एकमात्र मार्ग राजनीति है, जिसका सहायक साहित्य है। तो यह राजनैतिक पार्टी जनता के प्रति अपना कर्त्तव्य नहीं पूरा करती, जो कि लेखक के साहित्य निर्माण को व्यक्तिगत उत्तरदायित्व कहकर टाल देती है।

[नया छून, फरवरी 1953 में प्रकाशित। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में सम्मिलित]

‘प्रगतिशीलता’ और मानव-सत्य

इस नदी का जन्म कहाँ और कैसे हुआ, यह कहना मुश्किल है। भूगर्भशास्त्रियों का मत है कि इस हिमयुग में (यह धायद चौथा हिमयुग है) हजारों सालों से एकत्र प्राचीन हिम-खण्डों का भार जब अधिकाधिक असन्तुलित होने लगा, तब एकाएक उसके कुछ हिस्से अपनी-अपनी जगहों पर हिलने लगे। ज्यों-ज्यों भार

बढ़ता गया, त्यो-त्यो हिम-खण्डों के पैर उखड़ते गये, और आखिर वह समय भी आया जब वे हिमनदी या ग्लेशियर्स बनकर अनेकों महासरिताओं के आदि-स्रोत बन बैठे।

नदियाँ हमारे सामने हैं। उनका मूल स्रोत अमुक हिमनदी है, यह कहना मुश्किल है। किन्तु यह पक्की बात है कि उनका आदि-हिम बहुत पुराना है।

यह आदि हिम क्या है, इसका पता नहीं है ऐसी बात नहीं। आज की जिन्दगी में वही दृश्य हमें दिखायी देते हैं जो महाभारत काल में थे। अन्तर इतना ही है कि गुरु द्रोण के प्राण में आधुनिक कौरव और पाण्डव दोनों तालीम पा रहे हैं। दोनों पक्षों में, आन्तरिक उद्देश्यों और स्वभावों के भेद के साथ ही-साथ, एक बात सामान्य है, और वह यह है कि समाज की ह्यामकालीन स्थिति और व्यक्तित्व की ह्यास-प्रसन्न मति के दृश्य दोनों की परिस्थिति बन गये हैं। इनके विरुद्ध या इनके अनुकूल कौन कौसी प्रतिक्रियाएँ करता हुआ, अपने व्यक्तित्व और जीवन का तथा उसके द्वारा समाज का किम ढंग में विकास करता चलता है, इस पर सब कुछ निर्भर है। अभी भी बहुत से महापुरुष कौरवों की चाकरी करते हुए पाण्डवों से प्रेम करते हैं, यह किसी संछिपा नहीं है। किन्तु द्रोण, भीष्म और कर्ण-जैसे प्रचण्ड व्यक्तित्वों की ऐतिहासिक पराजय जैसी महाभारत काल में हुई थी, वैसी आज भी होनेवाली है।

अन्तर इतना ही है कि इस सघर्ष में (जो आगे चलकर आज नहीं तो पच्चीस साल बाद तुमल युद्ध का रूप लेगा) कौन किम स्वभाव-धर्म और समाज-धर्म के आदर्शों से प्रेरित होकर ऐतिहासिक विकास के क्षेत्र में अपना-अपना रोग अदा करेगा, इसकी प्रारम्भिक दृष्ट्यावली अभी में तैयार है।

हजारों सालों के महाभारत में और आज के महाभारत में उतना ही अन्तर है जितना कि प्रथम हिमयुग और चौथे हिमयुग के बीच। भूगर्भशास्त्रियों का कहना है कि अति-प्राचीनकाल में मिथु, मन्त्रज, सगस्वनी, यमुना और गंगा एक ही घाटी में बहती थी। यानी उस काल में भौगोलिक स्थिति कुछ दूसरी ही थी और ये विभिन्न नदियाँ न थी, बल्कि एक ही सरिता थी जो पश्चिम से पूर्व की ओर बहती थी। आज उस प्राचीन स्थिति को सूचित करनेवाली सिर्फ पुरानी घाटी के शिला-प्रसार हैं, जो आज भी मिथु की तलहटी से चलकर गंगा के मुहाने तक घाटी के चिह्नों के रूप में विराजमान हैं, और भूगर्भशास्त्रियों के ज्ञान के उपकरण बने हुए हैं। तात्पर्य यह कि जल के मूल तत्त्वों में परिवर्तन न होते हुए भी, वर्तमान नदियों की दिशाओं में परिवर्तन हो गया है। परिवर्तित दिशा-कोणवाली इन नदियों का महत्त्व कौन न स्वीकारेगा, जबकि आज उनका मधुर जल पीकर प्रगल्भ सभ्य शक्तिर्वा सभ्य को पुष्ट करती जा रही हैं, और जिनके तट पर से बहती हुई हवा अनेक मानसिक और शारीरिक व्याधियों की दवा बन बैठती है।

यह दिशा-परिवर्तन बौद्धिक सत्य की अपेक्षा जीवन का एक जीता-जागता तथ्य है। यह अलग बात है कि कुछ लोग इस तथ्य का पौराणिक विश्लेषण करें और कुछ लोग वैज्ञानिक। हर समय, हर युग में, ऐसी शक्तिर्वा रही हैं जो पहले 'नवीन' का विरोध करती हैं, किन्तु जब वे उस नवीन को बदल नहीं सकती तो उसकी इस प्रकार से व्याख्या करती हैं, कि जिनसे वह 'नवीन' पुरानन का जरूर

मानसिक पुत्र बनकर उनके घर सेवा-चाकरी करता रहे। नवीन मत्स्यो के आधुनिक पौराणिक व्याख्याकार हमारे बीच में अनगिनत हैं, और यह पर्याप्त सम्भव है कि जने जन्मि-जन्म-मन-मन-मन-मन और मादित्यिक मन्त्र-प्राप्ति की खोज में

नाग आज युनेस्को की अन्तर्राष्ट्रीय शब्दावली में बात करते हों, और यह भी हाँ मन्ता है कि नागपुर यूनिवर्सिटी से तुलसीदास के दर्शन पर उन्होंने अपनी पुस्तक प्रकाशित करवायी हो। पुराणपन्थी से हमारा तात्पर्य उन सभी मज्जनों से है जिनका सौजन्य सामान्य-जन की बौद्धिक-सामाजिक-राजनैतिक मुक्ति के आड़े आता है। 'सामान्य-जन' या 'जनता' शब्द के प्रयोग में घबराने की जरूरत नहीं (यद्यपि तरह-तरह के अवसरवादियों द्वारा इस शब्द का खूब दुष्टप्रयोग किया गया है)। मनुष्य-जन के मनीष-मनोवैज्ञानिक-मनो-मन-मन-मन से सांगित है, यद्यपि कि वे व बुद्धिजीवी और छीन नहीं लेता।

और आम तौर पर उसकी स्थिति ही ऐसी है कि वह जनता में है। चण्डीदास का वह पद—मनुह मानुष भाई शवार ऊपर मानुष शनो ताहार ऊपरे भाई।—जिस मनुष्य-मत्स्य की घोषणा करता है उसका मूल अधिष्ठान जनता में है। इस जनता को आँखों से ओझल करके देशभक्ति नहीं हो सकती।

मच तो यह है कि स्वयं के मनोभावों की कविता प्रत्यक्ष व्यक्ति की होने में जन-विरोधी नहीं हो जाती, यद्यपि कि वे मनोभाव समाज के बीच में रहकर स्वाभाविक हुए हों। जन-मन की सर्व-साधारण मन स्थिति व्यक्ति की मनोदशाओं द्वारा प्रकट हो, तो फिर क्या कहना! वे मनोभाव तो उत्पीड़ित वर्गों की साधारण मन स्थिति के ही छोटकरी हैं। अपनी विकी हुई मेहनत, येसहारा जिन्दगी की आका-शाएँ, सामाजिक उलझनों से होनेवाले मानसिक तनाव, स्थिति परिस्थिति की क्रिया-प्रतिक्रियात्मक मन्वेदनाएँ आदि को अपने में सम्मिलित करनेवाला विचार-वेदना-मण्डल, जब लोक-मुक्ति की नयी भावधारा से और भी सगवन, और भी मन्वेदनमय हो जाता है, तब जिस साहिर्य का आविर्भाव होता है उसमें महान् 'मनुष्य-मत्स्य' होता है। इस मनुष्य-मत्स्य का अनादर करनेवाले साधारण रूप से दो परस्पर विरोधी धर्मों में आते हैं। एक वे, जो मात्र प्राणितारी शब्दों का शोर मचा करनेवालों के हिमायती के रूप में अपने मित्रान्तो की यात्रिक चौकट तैयार रखते हैं—जो उसमें फिट हो जाये वह प्रगतिशील, और जो उसमें बसा न जा सके वह प्रगति-विरोधी। यह उनका प्रणय, परोक्ष, प्रस्तुत और अप्रस्तुत, मूल्य और गोपनीय निर्णय होता है। ये लोग उत्पीड़ित मध्यवर्ग के जीवन के तत्त्वों से दूर अलग-अलग होने हैं। भले ही ये लोग शाब्दिक रूप में गरीबों के कितने ही हिमायती क्यों न हों, इनका व्यक्तित्व स्वयं आत्मबद्ध, अहंप्रस्त महत्वाकांक्षाओं का शिकार और राग-द्वेष की बहुमुखी प्रवृत्तियों से निपीड़ित होता है। बोधहीन बुद्धिज्ञता का शिकार, यह वर्ग जिग मन्वेदनमय कविता की आलोचना करता है, उसकी मन्वेदनाओं की मूल आधार-भूमि को वह हृदयंगम नहीं कर सकता।

हमारे उत्पीड़ित मध्यवर्गीय सचेत युवकों के कट्टी का इतिहास वेदान

तात्कालिक व्यक्तिगत आर्थिक कारणों से ही नहीं है, वरन् वर्ग के अनेक रूप-पराध-पन्थी सत्कारों और अविचारों से, सघर्ष की रचनाल वेदनाओं से, आच्छन्न है। अपनी सामाजिक प्रतिष्ठा की आरामकुरमी पर बैठे हुए ये मसीहा निर्णय दे सकते हैं, लेकिन नवयुवक लेखक को वांछित पकड़कर सहारा नहीं दे सकते, उसकी काव्योन्मुखी मनोदशाओं को नहीं समझ सकते। उसके व्यक्त कण्ठों में उन्हें कोई मनुष्य-सत्य नहीं दिखायी देता। वे तो उस कविता को अपना प्रमाण-पत्र देंगे जिसमें उनकी अभिरुचि की खिद पूरी होती हो। अमलियत यह है कि आलोचकगण उस जीवन-भूमि को ही नहीं समझते (अथवा उनमें इतनी संवेदन-क्षमता नहीं है कि वे समझ सकें), जिसमें गरीब नवयुवक लेखक की प्रतिभा का जन्म हुआ है। इसलिए ये लोग व्यवहार और विचार में भेद रखनेवाले (विचार और काव्य से प्रगतिशील, किन्तु वास्तविक जीवन में सूचकवर्गीय दृष्टि और जीवन प्रणाली के स्तूप) लोगों की प्रतिष्ठा में चार चाँद लगाते हैं, या फिर ऐसे लोगों को ही प्रगतिवादी समझते हैं जो उनकी 'राजनैतिक' शब्दोक्तों की परिभाषाओं की कसिदा करते हैं। इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है कि नवीन कष्टग्रस्त प्रतिभा का लक्ष्य प्रोत्साहन और प्रेरणा के लिए उनकी तरफ नहीं देखता। इसलिए कि हमारे ये साहित्यिक नेता हृदय और बुद्धि के क्षेत्र में कठोर अहवादी हैं, कष्टग्रस्त मनुष्य-जीवन के मर्मज्ञ होने के पहले वे आलोचक और मसीहा हैं। मनुष्य-जीवन के भव्य संवेदना-सत्यों के प्रति उनमें आवश्यक नम्रता भी नहीं है। न इतनी आस्था है कि वे ये मानें कि युग-सत्य विभिन्न रूपों और विविध आलोचकों में विविध विचारों और भावनाओं में वलित होकर आज की कष्टग्रस्त मानवता के हृदय में अविच्छिन्न है। इस आस्थाहीनता के कारण ही, उनके द्वारा समचित कविता में सङ्गुण मनुष्य की गौरवपूर्ण नीतिमत्ता, सर्वांगीण मानवीय पक्षों का भव्य दृश्य, सुकुमार भावनाओं की मनुष्योचित गरिमा दिखायी नहीं देती, वरन् पिटी-पिटायी शान्तिकारिता का सभामंचा आत्म-प्रदर्शन दिखायी देता है।

कहने का तात्पर्य किसी व्यक्ति की नीचा दिखाना नहीं है, अथवा हिन्दी के प्रगतिशील आन्दोलन की महत्त्वपूर्ण सफलताओं को नकार-भ्र-दाज करना भी नहीं है। इन सफलताओं का एक महत्त्वपूर्ण कारण ये नेता भी हैं, इसमें कोई शक नहीं। और जो लोग उनके प्रति राम द्वेष की अहग्रस्त भावना से आक्रमण करते हैं, उनके प्रधान निन्दकों में से हम स्वयं हैं। किन्तु यह भी निश्चित है कि इस नेतृत्व का कमजोरी ने हिन्दी के वास्तविक प्रगतिशील साहित्य के और आगे विकास में बाधा उपस्थित की है, और उनके व्यक्तिगत दुराग्रहों ने (जिस पर भाक्सवाद का मूलम्मा चढ़ाया जाता है) उसका गला घोटने में कोई कमर नहीं रखी है। यहाँ कारण है कि प्रगतिशील कविता अधिक उन्नति न कर सकी।

नवीन कष्टग्रस्त प्रतिभा का विरोध एक दूसरे क्षेत्र से भी होता है। इस क्षेत्र के प्रतिनिधि कष्टग्रस्त जीवन के कारण कवि में उत्पन्न हुई अन्तर्मुखता का उपयोग अपने लिए करना चाहते हैं। वे उस अन्तर्मुखता के मूल उद्गमों को नकारात्मक अभिप्रायों का दवाग्र, उस अन्तर्मुखता को इस प्रकार में प्रोत्साहन देते हैं कि वह अन्तर्मुखता अपने प्रधान विरोधों से छूटकर अलग हट जाय। अन्तर्मुखता में 'व्यक्ति' को ही प्रधान मानकर, उस व्यक्ति को सामाजिक परिवर्तन का आग्रही शक्तियों में अलग हटाते हुए, वे 'व्यक्ति-स्वातन्त्र्य' की घोषणा करते हैं। अमलियत

यह है कि जिस मन की अन्तर्मुखता जन-मन की भावनाओं में भीगी हुई है, उसके क्षोभ और द्रोहों में सबल हुई है, पीड़ित मानवता का मर्मज्ञ वह मन, जनता से छिटककर 'अविन स्वातन्त्र्य' और 'अह' के कॉफी हाउस में यूरोपीय और भारतीय सस्कृति की गप्प नहीं लड़ा सकता। आरामपसन्द अर्ध-सामन्ती उच्च-मध्यवर्ग की लालसाओं में जकड़े हुआ ने उम सालसा का आध्यात्मीकरण किया है। उनकी महत्वाकांक्षा वर्तमान समाज में शासन करने की है—अपने विचारों द्वारा, अपनी भावनाओं द्वारा। ध्यान में रखने की बात है कि आज उच्च-मध्यवर्ग और गरीब निम्न-मध्यवर्ग में खाई पड़ी हुई है, भेद की दीवार खड़ी हुई है। उच्च-मध्यवर्गीय सस्कृति के ये प्रतिनिधि गरीब मध्यवर्गीय कविता की वामपक्षीय दृष्टि और उसमें पाये जानवाले जनशक्ति के तत्त्वों में परहेज करने हैं। और वे काफी हद तक उसे दवाने में सफल भी हो चुके हैं।

हमारे गरीब मध्यवर्गीय युवक को इन बातों से सावधान रहना होगा। अपनी कविता की पुष्टि के लिए उसे अपने मूल उद्देश्यों की स्थिति-परिस्थितिगत त्वाओं का पता लगाना होगा, और उन परिस्थितियों को दूर करने के लिए उसे महो और निर्णायक, कदम बढ़ाने होंगे। उसे अपने माता पिता की याद करनी होगी जिन्होंने शक्ति दी, किन्तु सुख नहीं दिया। अपने कष्टग्रस्त माता-पिता, भाई-बहनो, सगी-साथियों के सजल आन्तरिक आशीर्वाद से पुष्ट, इस गरीब मध्यवर्गीय कविता का प्रधान 'सेंटिमेण्ट' जनता-त्रिक हो रहेगा, चाहे उसका विषय शृंगार ही क्यों न हो। उसका शृंगार गीतमोघिन्द, हयूल रोमाय आदि का शृंगार नहीं होगा, बरन् होरी और धनिया तथा मिलिया का शृंगार होगा। उसकी करुणा, दया और प्रेम में यही सार्वजनिक मानवीयता काम करेगी। पर्यकशायी अध्यात्म की अन्त-मूर्खता के बजाय उसमें सूर और मीरा की तन्मयता और कबीर का फक्कड़पन होगा। नयी कविता का रूप चाहे जो हो, उसकी धारा बड़ी आस्थावान है।

[इस लेख का एक प्रारूप 'नयी दिशा' (सम्पादक श्रीमान् नर्मदा तथा रागहृष्ण श्रीवास्तव) के एक प्रश्न में छपा था। बाद में इस प्रारूप में लेखक ने स्वयं कई प्रश्न का सशोधन किये और कई प्रश्न बीच में छोड़ दिए। यहाँ लेखक के बीच में बाटे हुए प्रश्न को तो छोड़ दिया गया है, और लेख उसी रूप में दिया जा रहा है जैसा स्वयं मुक्तिबोध ने सशोधन के बाद रहने दिया था। पर उसका अन्तिम प्रश्न जो 'नयी दिशा' वाले प्रारूप में मौजूद था, शामिल कर लिया गया है क्योंकि वह उस पत्रिका के साथ मुक्तिबोध के सम्बन्ध को जाहिर करता है। 'नये साहित्य का सो-दर्शनात्मक' पुस्तक में यह लेख बड़े ही छोट रूप में छपा था जिसमें जगह-जगह पंक्तियाँ छूट गयी थी, और एक दो प्रश्न के भी शामिल हो गये थे जिन्हें मुक्तिबोध ने बाट दिया था।—स]

नयी दिशा मध्यप्रदेश के गरीब मध्यवर्ग के कष्टग्रस्त नवयुवकों का एक महकरी साहित्यिक प्रयास है। उसमें अभी हाथ की मफाई और बान की मफाई भले ही न हो, किन्तु स्वतन्त्र मकल्ल-शक्ति और प्रेरणा है। इस सक्षम-पुस्तिका के सम्पूर्ण समायोजन का श्रेय विस्मयदेह श्री श्रीमान् नर्मदाजी को है। इस पुस्तिका में, हम अपने आदर्शों के बहुत समीप नहीं आ सके हैं। अनेकों कठिनाइयों को पार कर, ये पुस्तिका निवस सकी है। श्री नर्मदाजी—जो स्वयं मध्यप्रदेश के एक महत्त्व-

पूर्ण नये कवि हैं—इस प्रयास में बितने पैसे हैं, ये वे और हम जानते हैं। मध्य-धर्मीय नखबो की कष्टग्रस्त प्रतिभा के प्रकाशन के मार्ग खोजने का काम, एक बहुत बड़ा काम है, जो वर्माजी ने अपनी छोटी-सी देह पर उठा लिया। इस पुस्तिका का सम्पादन भी उन्होंने बहुत मेहनत और लगन के साथ किया है। आशा है कि हमारे वन्द्युत्तम इसकी त्रुटियों को क्षमा करेंगे और अपनी सद्भावना-द्वारा हमें प्रोत्साहित करेंगे। असन्ध मे, श्री रामकृष्ण श्रीवास्तव और श्री श्रीरामन्त वर्मा ही वे प्रधान स्तम्भ हैं, जिन पर ये सारी इमारत खड़ी हुई है।

आगे चलकर, इसी महवारिता के आधार पर, हम मध्यप्रदेश के प्रतिभा-सम्पन्न नये कवियों का एक सग्रह 'नर्मदा की सुबह' निकालने जा रहे हैं। इस सग्रह में नये कवियों की प्रतिनिधि प्रवृत्तियों को पाठकों के सम्मुख प्रस्तुत किया जायेगा। हमें आशा है कि ये सग्रह मध्यप्रदेश के नये कवियों की ऊँचाइयों और गहराइयों का वास्तविक प्रतिनिधित्व कर सकेगा।

एक बात और। इस पुस्तिका में एक सेख मेरा भी है, जिनमें मैंने जो विचार प्रस्तुत किये हैं वे विचार-विमर्श के लिए, बहस-मुवाहिसे के लिए और किसी वास्तविक निष्कर्ष पर सामूहिक विचार-विनिमय द्वारा आने के लिए ही हैं। उनके खारे में, मरी भी कोई अन्तिम राय नहीं है। हो सकता है, पाठकों की सहायता में यह मत भी बदला जावे। अन्त में, त्रुटियों के लिए पाठकों से क्षमा माँगता हुआ विदा लेता हूँ।

दिनीत

गजानन माधव मुक्तिबोध

[नयी दिशा, मई 1955 में प्रकाशित]

नवीन समीक्षा का आधार

संघर्ष करनेवाले व्यक्ति को जिस क्षेत्र में, जिन वास्तविकताओं के विरुद्ध, जिन मूल्यों की स्थापना के लिए, प्रयास करना होता है, उसे सर्वप्रथम जीवन के उन दृश्य से तदाकार होना पड़ता है, जो उसके स्वयं के दृश्य और उसके आमपास के लोगों के दृश्य हैं। न केवल यह, इन दृश्यों का एक छोर, यदि वह स्वयं और उसकी जीवन परिधि में वे वास्तविकताओं तक फैलकर उन्हें समेटे हुए है। इस पक्षी भीतरी सम्बन्धों, उनके रूप और उनकी दिशाओं के ज्ञान का अर्थ ही यह है कि मनुष्य अपनी वास्तविकताएँ समझता है, और उन्हें समझकर, उनकी आन्तरिक क्रिया प्रतिक्रियाओं के तजुबे में सहायता लेते हुए, वह अपने प्रयास में तत्पर रहता है।

साहित्य-समीक्षा के मूल बीज वास्तविक जीवन में तजुबे के बतौर उपलब्ध

होनेवाले ज्ञान-सवेदन तथा सवेदन-ज्ञान में ही हैं। इस ज्ञान-सवेदन और सवेदन-ज्ञान के परे जानेवाली 'समीक्षा' में न 'ईक्षा' यानी देखना या दृष्टि है, न सम्पर्क। जब-जब समीक्षा इस मूलभूत तार को छोड़कर, विचारों की वारीकी और लक्ष्यों की ऊँचाई प्रदर्शित करने के गोपनीय या प्रकट उद्देश्य से, इधर-उधर भटकती है, उमने लेखकों और पाठकों को मच्चो महामयता देना छोड़ दिया है। कहा जाता है कि साहित्य जीवन का प्रतिबिम्ब है। इस खण्ड-तथ्य को हम यों भी कह सकते हैं कि साहित्य में इन प्रतिबिम्बों की रचना अनेकों पैटर्न्स में होती है। जब तक समीक्षक उस जीवन को नहीं जानता, जिसके प्रतिबिम्बों के विभिन्न पैटर्न्स में गुंथी हुई रचना की वह आलोचना करने बैठा है, तब तक वह समुद्र-दर्शन के नाम पर तहरे गिनता हुआ बैठा है। यदि वे सहरे आलोचक की बुद्धि की आज्ञाएँ न मानें तो इसमें आश्चर्य ही क्या है! आलोचक या समीक्षक का कार्य, वस्तुतः, कलाकार या लेखक से भी अधिक तन्मयतापूर्ण और सुजनशील होता है। उसे एक माय जीवन के वास्तविक अनुभवों के समुद्र में डूबना पड़ना है, और उससे उबरना भी पड़ता है, कि जिससे सहरो का पानी उनकी आँखों में न धुस पड़े। अपने वर्ग, समाज या श्रेणी की जिन्दगी में अपनी जिन्दगी की सही हिस्सेदारी के बगैर, जो समीक्षक उस जिन्दगी के प्रतिबिम्बों के पैटर्न्स का मूल्यांकन करने बैठा है, वह कभी भी सच्ची आलोचना नहीं कर सकता। जीवन के वास्तविक अनुभवों से प्राप्त सत्यों के अभाव में, बौद्धिक खामखवाली को वह सूझनशीलता का लिबास भले ही पहना दे, उसकी समीक्षा यों भी सुजनशील नहीं हो सकती। क्योंकि साहित्य में उतरे हुए उन प्राण-प्रतिबिम्बों का महसूस वह समझ ही नहीं सकता, चाहे वह कविता हो, निबन्ध हो या उपन्यास।

जिस प्रकार अनुभव-ज्ञान सम्पन्न मनुष्य, वास्तविक जीवन में पाये जानेवाले व्यक्तिगत, परिस्थितियों और प्रवृत्तियों का हार्दिक और बौद्धिक आकलन करके अपना मार्ग बनाता है, यानी, दूसरे शब्दों में, अपनी सवेदनात्मक ज्ञान-शक्ति के द्वारा वह मार्ग बनाने के लिए लगातार समीक्षा करता चलता है (इस समीक्षा के बगैर उसका मार्ग ही नहीं बन सकता), उसी प्रकार, ईमानदार समीक्षक वास्तविक जीवन की मूल भूमि में उभरी हुई समीक्षा-शक्ति के सहारे साहित्य की समीक्षा करता है। यदि वह ऐसा न करे तो शैले के कल्पना बिम्बों के रूप-स्वरूप के कारणों को, वह स्पेन्सर के कल्पना-बिम्बों के रूप-स्वरूप के कारणों से, भ्रम नहीं कर सकता। आज भी, इसी भारतीय जिन्दगी में, शैले, व्यक्तित्व की दृष्टि से, एक 'टाइप' है, स्पेन्सर दूसरा 'टाइप'। टॉल्स्टॉय की नैतिक भावना की मूल पीड़ा जिस परिस्थितियों में बढ़ और घट जिस 'टाइप' में हो सकती है, वह परिस्थिति और व्यक्तित्व का वह 'टाइप' आज भी हमारे भारतीय जीवन में, जैसा कि वह जिया जाता है, पाया जाता है। असल में, वास्तविक जीवन की सवेदनात्मक समीक्षा-शक्ति के अभाव में, साहित्य के क्षेत्र की समीक्षा-शक्ति धोधी होनी है। इसीलिए समीक्षक का आदि कर्तव्य वास्तविक जीवन की सवेदनात्मक समीक्षा-शक्ति का विकास करना है। जीवन की परिस्थितियों, प्रवृत्तियों, गतिविधियों, और उसमें पले हुए व्यक्तित्वों का सवेदनात्मक ज्ञान जब तक समीक्षक को नहीं है, (और वह हो नहीं सकता जब तक कि अपने वर्ग, श्रेणी या समाज की आपस की जिन्दगी में समीक्षक की जिन्दगी की हिस्सेदारी न हो), तब तक

समीक्षक की साहित्यिक समीक्षा कुतिया के उस बच्चे के समान है जिसकी आंखें नहीं खुली हैं।

वास्तविक जीवन की संवेदनात्मक समीक्षा-शक्ति के द्वारा ही हम यह जान लेते हैं कि प्रत्येक परिस्थिति की सर्वसामान्यता और निजी विशेषता कौन-सी है, और किस प्रकार अलग-अलग व्यक्तित्वों पर उसका भिन्न-भिन्न मनोवैज्ञानिक प्रभाव होता है। परिस्थिति की सर्वसामान्यता के कारण, प्रभाव में भी सामान्यता है, किन्तु व्यक्तित्वों की भिन्नता के कारण ही प्रभावों की विशेषता है। सारांश यह कि वास्तविक जीवन के संवेदनात्मक घरातल पर लेखक और समीक्षक की होड़ है। लेखक और समीक्षक की यह प्रतियोगिता निमन्दह अत्यन्त वाञ्छनीय है। जिन्दगी को कौन क्यादा "ममता" है? समीक्षक या लेखक? यद्यपि इन दो के कर्तव्य अलग-अलग हैं फिर भी उनके कर्तव्यों की पूर्ति जीवन के वास्तविक संवेदनात्मक ज्ञान के आधार पर ही होगी। यदि साहित्य जीवन का उद्घाटन है, तो समीक्षक को तो यह जानना ही पड़ेगा कि उद्घाटित जीवन वास्तविक जीवन है या नहीं। भ्रमल में, पसोटी वास्तविक जीवन का संवेदनात्मक ज्ञान ही है, जो न केवल लेखक और समीक्षक में होता है, बल्कि पाठक में भी रहता है। वास्तविक जीवन की संवेदनात्मक समीक्षा-शक्ति किसी की वहीती नहीं है। इसी समीक्षा शक्ति के सहारे बड़े बड़े व्यक्तित्वों का निर्माण होता है।

साधारण मनुष्य में प्रकट होनेवाली महानता भले ही उसे समाज के ऊर्ध्व-स्थान पर प्रतिष्ठित न करे उसी की महानता पूरी दुनिया को चला रही है। नहीं तो राग द्वेष के आघात प्रत्याघातों से वह कभी की चूर चूर हो गयी होती। साधारण मनुष्य की इस असाधारणता का भ्रम समीक्षक क्या समझेगा यदि उसकी जिन्दगी अपने वर्ग, श्रेणी या समाज के वास्तविक जीवन की हिस्सेदारी नहीं है। घर की पड़ोसिन, जो बड़ी सड़ाकू है न मालूम कब और क्यों पिघल जाती है, कि आपके सकट के काल में मारा भार अपने ऊपर ले लेती है। उनके हृदय का न मालूम कौन सा छोर भीग गया है।

क्या समीक्षक को इन सभ्यो में मतलब नहीं है? साहित्य में व्यक्तित्व चरित्रों का, मानव मूल्यों का जीवन प्रवृत्तियों का उद्घाटन होता है। जिन्दगी में तटस्थ रहकर उनके साहित्यिक प्रतिबिम्बों की नाप जोख करनेवाला समीक्षक, सामाजिक प्रतिष्ठा के शिखर की फटी हुई पताका का एक सत्तर भले ही हो जाय, वह उस शिखर के नीचे बैठे हुए देवमूर्ति की स्थापना करनेवाले अनगिनत लोगों का जीवन नहीं ममता सकता।

वास्तविक जीवन की संवेदनात्मक समीक्षा शक्ति के अभाव में, साहित्य-समीक्षा का हाल बुरा होता है। रोम्यों रोमाँ के प्रसिद्ध उपन्यास ज्यों क्रिस्तोफ के अन्तर्गत दार्शनिक मन स्थिति में लिखे गये प्रदीर्घ जीवन-आलोचनात्मक खण्डों को निराल देने की मनाह देनेवाले समीक्षकों की कमी कभी नहीं रही। मोपासाँ तक आते आते फेंच साहित्य ह्रासग्रस्त हो गया था। ठीक उसी प्रकार समीक्षा ने भी ह्याम कालीन चौखटों के मूल्यों की बकासत शुरू कर दी थी। वस्तु मयों के मान वीर्य महत्त्व का लोप होकर यानी स्वरूप को आँखों से ओझल कर रूप की मरा हुना होने लगी। निश्चय ही यह रूप भी विशिष्ट कोटि या विशिष्ट श्रेणी का होना चाहिए। समीक्षा जब ह्रासकालीन जीवन मूल्यों की बकासत करने लगती

है, तब रूप के नाम पर भी एक विशेष प्रकार के रूप का ही समर्पण किया जाता है। हासकालीन फ्रेंच लेखकों की वास्तविक जीवन-सवेदनाओं से, इन समीक्षकों का कोई सम्बन्ध नहीं था। फिर भी, उनकी निराशा, नकारवाद, उदास रंग की वकालत करने में वे, वस्तुतः, खुद की वकालत कर रहे थे। इसके विपरीत मैक्सिम गोर्की इन लेखकों की वास्तविक अन्तर्भूमि समझता था। उनकी वेदना के रूप-स्वरूप के कारणों का विश्लेषण करके, उनकी पीड़ा में अपनी हिम्मेदारी करके भी, मैक्सिम गोर्की ने हास मृत्यों की वकालत नहीं की। मैक्सिम गोर्की ज्यादा गहरा उतरा। उस ढंग की जीवन गहराई के मृत्यों का निरूपण करके उन्हीं सत्यों के अनुभव सिद्ध तर्कसंगत निष्कर्ष उसने सामने रख दिये। किन्तु, फ्रेंच समीक्षक अभी अतीत के साहित्य की तुलना में नवीन को हेच ठहराने लगे, तो कभी नये हासकालीन साहित्य के जीवन मृत्यों की वकालत करने लगे।

वास्तविक जीवन की सवेदनात्मक समीक्षा शक्ति को दुर्बल मन स्थिति का ही यह परिणाम है कि समीक्षा अभी साहित्य के पीछे पीछे चलने लगती है, (उसकी अनुगामी हो जाती है), या उसके नेतृत्व के जोश में मीलों आगे बढ़ जाती है। किन्तु उसका हाथ पकड़, उसके साथ-साथ चलते हुए, उसको मार्ग नहीं बताती। हम इसका एक उदाहरण देंगे। छायावाद की आलोचना करनेवाले हमारे महान् आलोचक छायावाद के नि सहाय बच्चे हैं। प्रसाद ने 'नारी तुम केवल श्रद्धा हो, विश्वास रजत-नग-मग तनू' कहा तो आलोचकों ने नारी का कैसा-कैसा आदर्श-करण नहीं किया। वास्तविक नारी और समाज में उसके व्यक्तित्व की गरिमा की स्थापना के लिए सामाजिक मर्ष आदि समस्त बातें छूट गयीं। छायावादी आलोचक छायावाद के कल्पना स्वप्नों के उलझे भटकाव-भरे मार्ग पर ही चले। छायावादी सम्मोह और उसके अद्वैतवादी प्रयास साहित्यिक आलोचना के मान-दण्ड नहीं हैं। इन सम्मोह, कल्पना स्वप्नों का भावुक विवरण, विश्लेषण नहीं है। बताया जाना चाहिए था कि छायावादी मनोवृत्ति क्यों और कैसे उत्पन्न होती है। उसमें मन्निहित भावा और मनोविचारों और जीवनमृत्यों से आच्छन्न होने की कोई जरूरत ही नहीं थी।

साहित्य के वास्तविक जन्मदाताओं के जीवन से मीलों आगे बढ़कर नेतृत्व प्रदान करनेवाले आलोचकों में प्रगतिवादी समीक्षकों का स्थान अग्रणी है। उस पीढ़ी का जीवन, जो आगे आ रही है और जिस रही है, इन समीक्षकों के लिए अभी तक महत्त्वपूर्ण है, जब तक वह 'प्रगतिवादी' भावों को उन्हीं के ढर्रे पर प्रकट करे। उस पीढ़ी की असली जिन्दगी के सघर्ष, कष्ट और सवेदनाओं में उन्हें कोई मतलब नहीं। जब यह पीढ़ी निराशा, घुटन, उदासीनता, प्रणय, स्नेह, सो-दर्प, आश्चर्य, साहस, उरसाह, सघर्ष और विजय की भावनाओं का मनोवैज्ञानिक विग्रह करती है, तो उन्हें वह आत्मबुद्ध, आत्मप्रस्त, कुण्ठाग्रय, अवकृद्ध और व्यक्तिनिष्ठ, अहवादी और गतिरुद्ध, प्रतीत होती है। कुल मिलाकर नतीजा यह है कि ये आलोचक साहित्य की वास्तविक जन्मदात्री पीढ़ी की जिन्दगी समझ ही नहीं पाते। एक ओर ऐतिहासिक भौतिकवाद की दृष्टि में वे साहित्य की व्याख्या करते हैं, किन्तु उमी दृष्टि से वे हमारे साहित्यिक नौजवानों के जीवन को और उनकी मनोभावनाओं को हृदयमग नहीं कर पाते। नतीजा यह है कि हमारे नवयुवक साहित्यिकों को उनकी आलोचनाओं से विशेष लाभ नहीं हाता। वास्तविक जीवन

की ज्ञान-सवेदनात्मक और सवेदन-ज्ञानात्मक समीक्षा-बुद्धि का अभाव ही इस असामर्थ्य का मूल कारण है।

समीक्षकों की इस दयनीय उपहासात्मक स्थिति के कारण ही आज प्रत्येक लेखक को अपना समीक्षक होना पड़ रहा है। लेखक, और कुछ न सही, जीवन की सवेदनाएँ प्रकट करने का प्रयत्न तो कर रहा है। समीक्षक तो एकदम 'चिन्तक' हो गया है, उसकी बसली खिन्दगी ने आवेगों से कोई मतलब नहीं। यह सही नहीं है कि लेखक समीक्षा की सारी आवश्यकताओं की पूर्ति कर सके। बहुधा, उसके मतों में एकांगिता और उसके निर्णयों में अधूरापन पाया जाता है। अपने जीवन में प्राप्त सवेदनात्मक अनुभव के आधार पर ही वह मत बना रहा है, या निर्णय दे रहा है। यह हो सकता है कि उसके ये आधार सभी के लिए समान न हों। अंग्रेजी में कोटरिज, बड्सवर्थ, शैले, टी. एस. एलियट, आदि प्रमुख बलाकार आलोचक हैं। इनमें से मुख्यतः विचारणीय कोटरिज और टी. एस. एलियट ही हैं। स्पष्ट है कि इन सबके मूलाधार अलग-अलग हैं। किन्तु कौन कह सकता है कि वास्तविक साहित्यिक सृजन में इनकी समीक्षाओं का योगदान न रहा। कारण साफ है। इनका समीक्षात्मक चिन्तन वास्तविक अनुभवों का निष्कर्ष है। बुजुर्ग की सीख सभी के लिए और सब जगह बर्सा फायदेमन्द नहीं होती। किन्तु उनका आधार वास्तविक जीवन होता है। लोग अपनी-अपनी विवेक-बुद्धि में अपने लिए अनुकूल बातें उठा लेते हैं, प्रतिकूल अस्वीकार कर देते हैं। समीक्षा के बारे में यह बिलकुल सही रख है। किन्तु ऐसे लेखक-समीक्षकों में बहुधा जीवन के महत्त्वपूर्ण सत्त्वों के ऐमे-ऐसे उद्घाटन होते हैं कि दग रह जाना पड़ता है।

क्या इसका अर्थ यह है कि आलोचना के कोई मूल सिद्धान्त नहीं है? हैं, किन्तु सिद्धान्तों का प्रयोग किस ढंग से होना चाहिए, यह भी महत्त्वपूर्ण है। यह विज्ञान या शास्त्र, मूलतः इन्डक्शन (आगमन) पर आधारित है, उसके बाद ही डिडक्शन (निगमन) होता है। डिडक्शन इन्डक्शन का स्थान नहीं ले सकता वह अपने सही होने के लिए इन्डक्शन पर ही अवलम्बित है। ठीक उसी प्रकार, सिद्धान्त जीवन के आन्तरिक और बाह्य तथ्यों का स्थान नहीं ले सकता, वस्तुतः, वह स्थिति के लिए उन्हीं पर अवलम्बित है। जो सिद्धान्त इन तथ्यों और सत्त्वों की अवहेलना कर आगे बढ़ेंगे, वे चाहे किसी बाद की दुहाई दें, असफल ही रहेंगे, क्योंकि उन सिद्धान्तों का प्रयोग वास्तविक जीवन-सत्त्वों को हृदयगम करके नहीं किया जा रहा है। केवल वही समीक्षा महत्त्वपूर्ण होती है जो सवेदनात्मक जीवन के सत्य उद्घाटित करते हुए लेखक को अपने वस्तु सत्त्वों से अधिक परिचित सचेत करती है। लेखक जीवन की विभिन्न मनोवृत्तियों, स्थितियों, आदि-आदि का अन्त करने का प्रयत्न करता है। समीक्षक को इन जीवन सत्त्वों से अधिक परिचय होने की आवश्यकता है, तभी वह लेखक को सहायता कर सकता है, उसकी चेतना की परिधि विस्तृत कर सकता है, अन्यथा नहीं। लेखक को सचमुच सहायता करनेवाले समीक्षक जीवन सत्त्वों से लेखक से भी अधिक परिचित होते हैं। तभी वे लेखक द्वारा प्रस्तुत की गयी जीवन-समीक्षा की समीक्षा कर सकते हैं। समीक्षक द्वारा प्रस्तुत की गयी ऐसी समीक्षा का आधार वस्तुतः जीवन, जैसा कि वह जिया जाता है, ही है, किताबी शब्द-समुदाय नहीं। जीवन-सत्त्वों पर आधारित साहित्यिक समीक्षा स्वयं एक सृजनशील कार्य है, और वह न केवल लेखक

घोबरन् पाठक को भी जीवन-मत्थो ने अपने उद्घाटनो द्वारा सहायता करती जाती है।

यहा जायगा कि ये सब प्रारम्भिक बातें हैं। समीक्षा इसके बहुत आगे बढ़ गयी। इस आपत्ति का उत्तर यह है कि वर्तमान समीक्षा ऐसी मूलभूत बातें भूल रही है, जिन बातों के आधार पर ही सिद्धान्तों की मीनारें खड़ी की जा सकती हैं। वास्तविक जीवन की ज्ञान सवेदनात्मक और सवेदन ज्ञानात्मक समीक्षा-शक्ति का इतना ह्रास हो गया है कि सिद्धान्तों के आधार पर साहित्यिक बातें दली जाती हैं, किन्तु जीवन-सत्थो के आधार पर स्वयं सिद्धान्तों का परीक्षण और प्रयोग नहीं किया जाता। सीधी बात यह है कि आज की तरुण सधर्पशील पीढ़ी की जिन्दगी के भीतर समायी हुई पीड़ित मनुष्यता को किस समीक्षा ने अपना आधार बनाया है? इस पीढ़ी के सधर्पशील जीवन के स्नेह और मैत्री बाधा और विजय, अनु-स्माह और निराशा, उत्साह और विश्वास, सद्य और आदर्श को जरा नज़दीक से देखने पर पता चलेगा कि उसके द्वारा पैदा किये गये माहित्य की समीक्षा किस ढंग की होनी चाहिए। एक ओर, व्यक्ति स्वातन्त्र्य और व्यक्तित्व की सम्पूर्ण मानवीय गरिमा की स्थापना, और दूसरी ओर, सामाजिक प्रवचनाओं तथा बाधा-वरोधों पर विजय की स्थिति की स्थापना, इस जिन्दगी का तबाज़ा है। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य और व्यक्तित्व की सम्पूर्ण मानवीय गरिमा, तथा नये साम्यमूलक शोषणविहीन मानवोचित समाज की स्थापना, एक ही सत्य के दो पहलू और दो तबाज़े हैं, जो एक-दूसरे पर अपनी पूर्ति के लिए, अपने विकास के लिए, अवलम्बित हैं। प्रश्न यह है कि यह सत्य जिन्दगी में किस प्रकार, किन मानसिक क्रिया-प्रतिक्रियाओं, स्थिति-प्रतिस्थितियों, आघात-प्रत्याघातों द्वारा प्रकट होते हैं? इनका उद्घाटन करनेवाला साहित्य, इनका उद्घाटन करनेवाली समीक्षा, वस्तुन, महत्वपूर्ण साहित्य और महत्वपूर्ण समीक्षा होगी।

आलोचना दो प्रकार की होती है, एक, रूप की, दूसरी, तत्त्व की। महत्वपूर्ण बात यह है कि रूप अपनी स्थिति के लिए तत्त्व पर ही अवलम्बित होता है। तत्त्व अपने प्रकट होने की प्रक्रिया में रूप निर्धारित और विकसित करता है। इसीलिए तत्त्व की आलोचना रूप की आलोचना से अधिक मूलभूत है। आपत्ति की जायगी कि यह तत्त्व, जो समीक्षा का विषय है, साहित्यिक तत्त्व है, (साहित्य में प्रकट तत्त्व है), न कि जीवन में जिया जानेवाला तत्त्व। जीवन में जिया जाने-वाले तत्त्व साहित्यिक समीक्षा के क्षेत्र के बाहर की चीज़ है। यह आपत्ति एकदम निराधार है। माहित्य में प्रकट तत्त्व की सत्यता की जांच की कसौटी क्या है? सिद्धान्त? समीक्षक की कल्पनाएँ? नहीं, बिल्कुल नहीं। साहित्य में प्रकट तत्त्व की जांच की कसौटी है—वास्तविक जीवन में पाये जानेवाले तत्त्व। इसी कसौटी के आधार पर हम यह कहते हैं कि अमृत कवि के आसू वास्तविक कथना नहीं, कथना की विलासपूर्ण कल्पना है। इसी कसौटी के आधार पर हम यह कहते हैं कि सन्धी वेदना की 'भावना' छायावाद में मुख्य नहीं है, जैसा आपको बहुत से ठाकुर जैसे रीतिकालीन कवियों और मूर और भीरा-जैसे सन्तों में मिल जायेगी। पात्रों के चरित्र की स्वाभाविकता या कृत्रिमता हम वास्तविक जीवन के अपने अनुभवों से ही घोषित करते हैं।

निष्कर्ष यह कि जब तक वास्तविक जीवन की सवेदन नानात्मक और ज्ञान-

सवेदनात्मक समीक्षा-शक्ति लेखक और समीक्षक दोनों में विवक्षित और सम्पन्न नहीं होती, तब तक हमारे सारे प्रयत्न अधूरे हैं। जिस लेखक की यह जीवनगत समीक्षा-शक्ति बढ़ी हुई होगी, वह अपनी सवेदनाओं के माध्यम से जीवन-तथ्यों का सही-सही मूल्यांकन और चित्रण करेगा, उसकी दृष्टि उतनी ही गहरी और विशाल होगी। समीक्षक की सफलता के लिए भी यही स्थिति आवश्यक है।

[वसुधा, मई 1956 में प्रकाशित। नयी कविता का आत्मसंघर्ष में संकलित]

आत्मवद्ध आलोचना के खतरे

संक्षेप में, रचना प्रक्रिया की विशिष्टता कवि स्वभाव-सिद्ध सवेदनात्मक उद्देश्यों की विशिष्टता से उद्भूत है।

किन्तु प्रश्न यह है कि इस निवेदन का कारण क्या है? आखिर, क्यों मैं यह कह रहा हूँ? उत्तर मिलता है कि (1) रचना-प्रक्रिया का कोई सामान्यीकृत सिद्धान्त नहीं बनाया जा सकता, (2) रचना-प्रक्रियाएँ जितनी भी हैं, उनका अन्वेषण करने से सौन्दर्य की व्याख्या हो सकती है। अर्थात्, रचना-प्रक्रिया की समस्त विविधताओं में जो मूलभूत समानताएँ हैं, उन्हें संकलित और सगठित करने से, सम्भवतः, सौन्दर्य गुण की उत्पत्ति के और सौन्दर्य के स्वरूप के, सामान्य सिद्धान्त प्रतिपादित किये जा सकते हैं।

उपर्युक्त दोनों बातें एक दूसरे के विपरीत जान पड़ती हैं। यदि रचना-प्रक्रिया का कोई सामान्यीकृत सिद्धान्त नहीं बनाया जा सकता, तो सौन्दर्य की व्याख्या कैसे की जा सकती है? और, यदि विभिन्न रचना-प्रक्रियाओं में पाये जानेवाले समान तत्वों के आधार पर, और उनमें तर्कसंगत उद्भूत, वस्तुतः प्रकट, सचमुच सौन्दर्य-सम्बन्धी कोई परिवर्तन प्रस्तुत की जा सकती है, तो फिर वैसी स्थिति में उक्त परिवर्तन की दृष्टि में किसी कलाकृति में प्रकट सौन्दर्य का विवेचन क्यों नहीं किया जा सकता? ये प्रश्न स्वाभाविक, मर्मका उचित और अपरिहार्य हैं।

इन प्रश्नों का उत्तर इस प्रकार है। पहली बात तो जो मुझे समझ में आती है, वह यह कि रचना प्रक्रियाओं के अन्तर्गत प्राप्त भिन्न तत्वों के आधार पर बनी हुई सौन्दर्य-कल्पना इतनी अधिक सर्वसामान्य होती है कि वह किसी विशिष्ट कलाकृति की विशिष्ट रचना-प्रक्रिया की विशेषताओं को ध्यान में नहीं रखती। भरत मुनि की रस-तत्त्व-सम्बन्धी व्याख्या इसका एक ज्वलन्त प्रमाण है। यही नहीं जब भी हमारा आलोचक, व्यावहारिक क्षेत्र में, आलोचना करने बैठता है, उसके अन्तःकरण में सौन्दर्य-सम्बन्धी कल्पना जो भी होती है वह वस्तुतः एक पैटर्न, एक रूप और आकार को लेकर होती है। एक स्टैण्डर्ड पैटर्न, वस्तु तत्वों का एक

विशिष्ट रूपाकार, उसके मन में होता है। वह उस पैटर्न को, उस रूप-तत्त्व या तत्त्व-रूप को, एक कमीटी-सा समझकर, अपने जाने या अनजाने उस पैटर्न या तत्त्व-रूपवाली कमीटी के आधार पर कलाकृति को बसकर देखता है। उसका परिणाम यह होता है कि जो कलाकृतियाँ और कलाकार उस पैटर्न या तत्त्व-रूपवाली कमीटी के अनुकूल हैं, उन्हें तो वह निश्चयतः सुन्दर समझता है, और दोष को बसा कहने में उसे पीडा होती है। बड़े-बड़े लोग इस रोग के शिकार रहे हैं। पण्डित रामचन्द्र शुक्ल को छायावादी काव्य असुन्दर और विद्रूप और अवाञ्छनीय जान पड़ा था। डाक्टर रामविलास शर्मा को प्रयोगवादी कविता या नयी कविता भयानक विद्रूप और प्रतिनिष्ठावादी जान पड़ती है। उसी प्रकार, नयी कविता के अन्तर्गत जा कई शिविर बन गये हैं, उन्हें भी अन्य शिविरवालों की कृतियों में सौन्दर्य-लक्षण नहीं दिखायी देते। जो उदारता के नाम पर रचनात्मक प्रक्रिया के अन्तर्गत सौन्दर्य के उद्भाम के तथ्य को महत्त्व देते हैं, उन्हें भी उनकी अपनी से भिन्न रचनात्मक प्रक्रिया से उद्गत कलाकृति में सौन्दर्य के दर्शन नहीं होते। नाम लेने की आवश्यकता नहीं है। नयी कविता के क्षेत्र में ही कलाकृति की विभिन्न रूप शैलियाँ, या कहिए, अभिव्यक्ति के विभिन्न रूप चल पड़े हैं। इनका कोई मुख्यवस्थित सौन्दर्य-विवेचन या मूल्यांकन नहीं किया जाता—मैं स्वयं नहीं कर पाता।

ये असफलताएँ ऐतिहासिक हैं। इन असफलताओं के पीछे हमारे देश-जीवन और समाज-जीवन की सीमाएँ और प्रवृत्तियाँ काम करती हैं। अनएव उन्हें कम-जोरी कहकर टाला नहीं जा सकता। महत्त्व की बात यह है कि असफलताएँ विचारको और सिद्धान्तशास्त्रियों की हैं, भले ही उनमें से बहुत-से कवि क्यों न हो, या कवि क्यों न रहे हों।

दूसरे शब्दों में, मूल समस्या सामान्यीकरण की है। जैसा कि सुविदित है, सामान्यीकरण समान तत्त्वों को, समान रूप से प्राप्त समान तत्त्वों को, ग्रहण करने काफ़ल है। सौन्दर्य-मन्त्राधी परिकल्पना किसी-न-किसी सामान्यीकरण के आधार पर ही उपस्थित होती है, चाहे वह पश्चिमी ढंग की हो या प्राचीन भारतीय। तो ऐसी स्थिति में, सामान्यीकरण करने की प्रक्रिया में, विशिष्टों को छोड़कर केवल समान रूप से प्राप्त समान तत्त्वों को ही ग्रहण किया जाता है, और यह समझा जाता है कि सामान्यीकरण सगल और सफल है।

किन्तु, प्रश्न यह है कि उन विशिष्टों का क्या होगा जो समान रूप से समान तत्त्वों के रूप में प्राप्त नहीं होते? क्या उन विशिष्टों की कोई भगत, मुस्पष्ट और उचित व्याख्या हो सकती है, या नहीं?

इस प्रकार के प्रश्न एक विशेष प्रसंग में उठते हैं। काव्य-धारा जब बदलने लगती है, अथवा अनेक अभिव्यक्ति-पद्धतियाँ प्रकट होने लगती हैं, तब उनमें प्राप्त जो विशिष्ट तत्त्व हैं, या विशिष्ट रेखाएँ हैं, वे अब तब किसी भी काव्य-सौन्दर्य-सम्बन्धी परिकल्पना के भीतर जो मूलभूत सामान्यीकरण है, उन सामान्यीकरणों के क्षेत्र के भीतर के समान रूप से प्राप्त समान तत्त्वों में से नहीं हों, उनमें शामिल नहीं हों, यानी दूसरे शब्दों में, जिन तत्त्वों का सामान्यीकरण हुआ है, उन तत्त्वों में से वे नहीं हों।

और, चूँकि ऐसा नहीं था, चूँकि वे एग्जम नवीन विशिष्ट थी, जो उन

सामान्यीकरणों के क्षेत्र के बाहर थी, इसलिए उन सामान्यीकरणों पर आधारित सौन्दर्य-सम्बन्धी परिकल्पना उन पर लागू नहीं हो सकती थी। अतएव यह मान लिया गया कि चूंकि सौन्दर्य-सम्बन्धी परिकल्पना सार्वभौमिक और सार्वकालिक है, इसलिए वह विशिष्ट तत्त्व या रूपरेखा अनुचित और विद्वपता-प्रेरक है। यह नहीं सोचा गया, या सोचा जाता, कि सौन्दर्य-सम्बन्धी परिकल्पना के भीतर सामान्यीकरण, विद्यमान स्थिति में, अपर्याप्त, असंगत और अनुचित है। यानी, दिमाग फेल हो जाता है, लेकिन सोचा यह जाता है कि कलाकृति दोष-पूर्ण है। इस प्रकार के प्रसंग और उदाहरण प रामचन्द्र शुक्ल, डॉ रामविलास शर्मा आदि ने प्रस्तुत किये हैं। इनमें नन्ददुलारे वाजपेयी-जैसे आचार्य भी सम्मिलित हैं। यही बात नयी कविता के विभिन्न शिबिरो द्वारा मोहित विचारधाराओं पर भी लागू होती है, कम या अधिक मात्रा में।

प्रश्न यह है कि विशिष्ट कैसे उत्पन्न और विकसित हुआ है? पुराने सामान्यीकरण कैसे गड़बड़ हो आते हैं? उन सामान्यीकरणों पर आधारित सौन्दर्य सम्बन्धी परिकल्पनाएँ कैसे अनुचित और असंगत हो उठती हैं?

कहा तो यह जाना है कि तत्त्व अपने-आप रूप को विकसित करता है। किन्तु इस सिद्धान्त का प्रयोग कुशलता और सफलतापूर्वक नहीं हो पाता। इसका सबसे बड़ा कारण यह है कि आलोचक को अपने घरे क बाहर जाना पड़ता है, और बसा करना न सहज है न कठिन। उसके लिए दूसरे प्रकार के आलोचक की आवश्यकता होती है। वह प्रकार ही भिन्न है।

ऐसा आलोचक तत्त्व के रूपायन की प्रक्रिया को देखेगा। तत्त्व के स्वरूप को आत्मसात् करके ही वह तत्त्व के आत्म-रूपायन की प्रक्रिया को जान सकेगा, अन्यथा नहीं। संक्षेप में, आलोचक का एक आत्मोन्मुख डिसिप्लिन होता है। और यह डिसिप्लिन उम कमाण्डर की अन्तर्व्यवस्था या मानसिक व्यवस्था होती है, जो बदलती हुई परिस्थितियों में, बदलते हुए सघर्ष-प्रकारों के अनुसार, अपने सैन्य-तत्त्वों में उचित और प्रभावकारी परिवर्तन के प्रयत्न करता रहता है। जिस प्रकार युद्ध के मोर्चे पर परिस्थिति द्रवणशील अर्थात् परिवर्तनशील होती है, उसी प्रकार आलोचक के सामने प्रस्तुत कलाकृति के अन्तर्गत विभिन्न तत्त्व द्रवणशील और सक्रामक होते हैं। उन्हें आत्मसात् करना उनकी गतियों का आत्मसात् करना, सहज भी नहीं है, कठिन भी नहीं है। उनके लिए आलोचक को दृष्टि ही भिन्न चाहिए, अर्थात् प्राक् सामान्यीकरण-जन्य सौन्दर्य-सम्बन्धी परिकल्पनाओं का कलाकृति पर न सादे। यानी, आलोचक को सबसे पहले विशदीकरण करनेवाला व्याख्याकार होना आवश्यक है मूल्य निर्णय वह बाद में दे।

आलोचक द्वारा ही जानेवाली व्याख्या वहाँ तक यथार्थ और संगत है, यह आलोचक के केवल दृष्टिकोण पर निर्भर नहीं करता, वरन् उसके जीवन-ज्ञान पर भी निर्भर होता है। मोटी तनखाह पानेवाले कुर्सी तोड़ आलोचकों की अधिरा-भ्यता, वस्तुतः, उनके जीवन-ज्ञान की अल्पता को, संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदनों की हास्यास्पद क्षीणता को, प्रकट करती है। व बुद्धिजीवी होने के कारण अपने अज्ञान को सैद्धान्तिक रूप में प्रदान करते हुए आगे बढ़ते हैं। इसके एक नही, अनेकानेक उदाहरण हमारे सामने मौजूद हैं।

मैं ये सब बातें कार्यशील आलोचकों के ही लिए नहीं कह रहा हूँ। प्रत्येक मनुष्य—लेखक और कवि—किसी-न-किसी रूप में आलोचक है। अतएव आलोचना को केवल पेशेवर आलोचकों का काम बट्टकर टाना नहीं जा सकता। आलोचनात्मक कार्य चूँकि हमारे हाथ या मुँह से होने ही रहते हैं, इसलिए हमें काव्य की रचना-प्रक्रिया जैसे विषय जान लेना जरूरी है। मैं स्वयं इस नज़ीरे पर पहुँचा हूँ कि, बावजूद समानताओं के, काव्य की रचना-प्रक्रियाएँ भिन्न-भिन्न हैं। न केवल कवियों के स्वभाव और व्यक्तित्व भिन्न-भिन्न हैं, वरन् उनके मूल सवेदनात्मक उद्देश्य और काव्य-सम्बन्धी उनकी अपनी समस्याएँ भी भिन्न हैं। शमशेर की काव्य-सम्बन्धी जो समस्याएँ हो सकती हैं, वे, सम्भवतः, अन्य की नहीं हैं। उसी प्रकार एतद्मन्त्रन्धी जो मेरी समस्याएँ हो सकती हैं, वे दूसरों की नहीं। अभिव्यक्ति-सम्बन्धी सघर्ष प्रत्येक कवि का अपना अलग-अलग है। ऐसा इसलिए है कि उनके काव्य भिन्न-भिन्न हैं, उनके अपने सवेदनात्मक पुंज अलग-अलग हैं।

नयी कविता या प्रयोगवादी कविता की सबसे बड़ी हानि तो इस कारण हुई, या हो रही है, कि उसके रचयिताओं की समीक्षा ठीक-ठीक न हो सकी। समीक्षा एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण कार्य है। नयी कविता के सामान्य विरोध या सामान्य समर्थन में तो बहुत-से लेख देखने में आये और आते हैं, किन्तु उसके विशिष्ट कवियों की रचनाओं की ऐसी समीक्षा, जिनमें कला-सम्बन्धी समस्याएँ प्रस्तुत की जा सकें, नहीं देखने में आयीं। नयी कविता के क्षेत्र में विभिन्न अभिव्यक्ति-पद्धतियों और भाव-परम्पराओं का आविर्भाव हुआ है। उन सबकी समुचित व्याख्या और उन व्याख्याओं के आधार पर मूल्यांकन करने के अतिरिक्त, कला-सम्बन्धी समस्याओं को मूल रूप में प्रस्तुत करना आवश्यक है। तभी, अर्थात् उस स्थिति में, रचना-प्रक्रियाओं के वैविध्य पर दृष्टि रखकर उनके स्वरूपों की विशिष्टताओं का विश्लेषण किया जा सकता है, जिससे कि उन सबमें, तथा पूर्वयुगीन रचना प्रक्रियाओं में, जो सर्व-सामान्य है, उसका आकलन और विश्लेषण, और, उसके अलावा, उनमें जो विशिष्ट है—प्रवृत्ति-विशिष्ट, व्यक्ति-विशिष्ट—उन सबकी व्याख्या और विश्लेषण किया जा सके।

किन्तु इन सब कार्यों के अभाव में, रचना प्रक्रिया की व्याख्या, मूलतः आत्म-बद्ध अर्थात् सञ्ज्ञेकित्व होगी। इसमें तो मन्देह नहीं कि इस प्रकार की व्याख्याएँ किसी-न-किसी रूप में उपयोगी ही होती हैं। किन्तु, मेरा अपना यह खयाल है कि वे व्याख्याएँ, अति-व्याप्ति के दोष से पूर्ण होगी। यदि इस खतरे को ध्यान में रखकर फिर उन व्याख्याओं का आकलन किया जाय तो अत्यन्त लाभप्रद ही सिद्ध होगा।

[अपूर्ण। रचनाकाल अनिश्चित। सम्भवतः 1958 के आसपास]

माक्सवादी साहित्य का सौन्दर्य-पक्ष

‘माक्सवादी साहित्य का सौन्दर्य-पक्ष’ शीर्षक के अन्तर्गत लिखते हुए, मेरे मित्र गोरखनाथजी ने जो विचार व्यक्त किये हैं, उनमें सहमत होना मेरे लिए मुश्किल हो गया है।

गोरखनाथजी के लेख में यह जान पड़ता है कि वर्तमान चीनी साहित्य में व्याप्त जन-मगल भावना से उन्हें कोई आपत्ति नहीं है। यह शुभ संकेत है। इन बातों में मैं उनके साथ हूँ कि वह साहित्य जन-मगल की भावना में अनुप्राणित होने के अतिरिक्त अधिब-व्यात्मक भी है।

किन्तु इसके आगे, मेरे लिए उनसे सहमत होना मुश्किल हो रहा है। वे कहते हैं कि आगे दिन चीन में पाठकों की खेतरावादी वृद्धि और विस्तार के साथ-साथ नये लेखकों की जो एक बेधुमार भीड़ आगे बढ़ रही है, उससे, ‘मौलिक तथा विविध प्रतिभा’ के परिपोष के लिए खतरा है। ‘खतरा’ शब्द का प्रयोग उन्होंने नहीं किया है, किन्तु उनके कहने का तात्पर्य लगभग यही है। यू. येन नामक चीनी लेखक ने नये लेखकों की इस बेधुमार भीड़ के विषय यह जो स्थापना की है कि इस भीड़ के कारण कलात्मक मौल्य की रक्षा नहीं हो रही है और कलाहीन साहित्य उत्पन्न हो रहा है—इस स्थापना के समर्थन में गोरखनाथजी ने अपने लेख में दूसरे प्रश्न भी उठाये हैं।

सबसे पहले तो मैं यह कहना चाहूँगा कि प्रत्येक युग में साहित्य की नये विषय प्राप्त होते हैं। मध्यम युग ही विषयों का संकलन करता है। साहित्य-विषयों से युग का आवश्यक सम्बन्ध है। किसी युग-विशेष में विशिष्ट विषय-क्षेत्र आवृत्त और पुनरावृत्त होते हैं। उन विषयों के प्रति लेखक-गण जो दृष्टिकोण विकसित करते हैं, उनमें भी बहुत सी मूलवृद्धि समानताएँ होती हैं।

आज चीनी साहित्य में जो विषय प्रचलित हैं, वे उस देश के युग के अनुरूप ही हैं। ये विषय सामान्य जनता के अतिशय निकट हैं, इसलिए कि वे उन्हीं के जीवन से सम्बन्ध रखते हैं। विषयों की इस अतिशय निकटता के फलस्वरूप आज वहाँ की सामान्य जनता साहित्य क्षेत्र में सक्रिय हो उठी है। साहित्य-क्षेत्र में सामान्य जनता अभी सक्रिय हो उठनी है, जब उसमें कोई व्यापक सांस्कृतिक आन्दोलन चल रहा हो—ऐसा आन्दोलन, जो उसके आत्म-गौरव और आत्म-गरिमा को स्थापित और पुनः स्थापित कर रहा हो। किसी जमाने में हमारे भारत में भी (भिन्न परिस्थितियों में ही क्यों न सही) ऐसा ही हुआ था, दलित पीड़ित और गरीब वर्गों के लोग साहित्य क्षेत्र में सक्रिय हो उठे थे। हमारे भक्ति-आन्दोलन के पूर्वार्ध का स्मरण कीजिए। उस समय भी शास्त्री-कलाकारों और पण्डित कवियों ने उनका विरोध किया था, क्योंकि साहित्य-सौन्दर्य के उनके मानदण्डों के अनुसार, गरीब लोगों का वह साहित्य तुच्छ और विद्रूप था।

‘बसुधा भाव 60 के अंक में जो गोरखनाथ ने चीनी साहित्य के संदर्भ में यह स्थापना की थी कि सामाजिक-साहित्य सौन्दर्य-पक्ष की अवहेलना करता है। यह निबन्ध उक्त लेख का प्रत्युत्तर है और बसुधा में ही प्रकाशित हुआ था।—स

आज चीन में मुक्ति के वातावरण में जनता सांस ले रही है, और वह अपने देश के पुनर्निर्माण में लगी है। उस देश में आज जा युग है उससे अनुमार वहाँ के साहित्य-विषय हैं। ये साहित्य-विषय जनता के अत्यधिक निकट होने से, तथा उसी के वास्तविक जीवन से सम्बन्धित होने के कारण, वह (जनता) स्वयं अब साहित्य क्षेत्र में सक्रिय हो उठी है, और वहाँ के जन-क्षेत्र व्यापक सांस्कृतिक-सामाजिक आन्दोलन से अनुप्राणित हो उठे हैं। इस सांस्कृतिक आन्दोलन की एक अभिव्यक्ति के रूप में, स्वयं जनता के हाथों से गढ़ा हुआ, नया साहित्य प्रस्तुत हुआ है। चूँकि जनता स्वयं साहित्य तैयार कर रही है, इसलिए लेखकों की बेमुमार भीड़ होना स्वाभाविक ही है। साथ ही यह भी स्वाभाविक है कि जनता द्वारा उत्पन्न सारा-सा साहित्य वस्तुतः उच्च नोटि का न हो।

इस साहित्य का कलात्मक स्तर और ऊँचा उठाने का क्या उपाय है? क्या इसका उपाय यह है कि उन लेखकों को साहित्य प्रकाशन की सुविधा दी जाये? अथवा यह कि उनका लेखन कार्य निषिद्ध ठहराया जाय? अथवा यह कि जनता में जो सांस्कृतिक आन्दोलन चल रहा है, उसमें सक्रिय भाग लेकर लेखकों की रचनात्मक आलोचना की जाय?

आलोचक का कार्य केवल गुण दोष-विवेचन ही नहीं है, वरन् साहित्य का नेतृत्व करना भी है। आलोचक का धर्म साहित्यिक नेतागरी करना नहीं है, वरन् जीवन का मर्मज्ञ बनना और उसी विवेकता की सहायता में कला समीक्षा करना भी है। साहित्य नेतृत्व करने के लिए तो जीवन-मर्मज्ञता की और भी अधिक आवश्यकता है। संक्षेप में, सामान्य जनता के, और विवेकत जनता के बीच से आय हुए लेखकों के, शैक्षणिक-सांस्कृतिक-स्तर तथा उनके कलात्मक स्तर को और भी अधिक विकसित करना आवश्यक है।

यह कार्य मुख्य है। यदि इस कार्य को लक्ष्य बनाकर यू. येन द्वारा आलोचना की गयी होती, और उस आलोचना में कलात्मक स्तर के विकास के उपायों को निर्देशित किया गया होता, तो बात अलग थी। किन्तु लेखकों की बाढ़ से 'मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभा' को छतरे का नारा देकर जो आलोचना की जायगी, वह न केवल निरर्थक और असंगत होगी, वरन् वह उस व्यक्तिवाद को सूचन करेगी, कि जो व्यक्तिवाद जनता को डोर समझता है, मूर्ख समझता है।

यह सही है कि साहित्य-रचना में प्रतिभा का बहुत बड़ा स्थान होता है। किन्तु वास्तविक प्रतिभावान कौन वहाँ तक है, इसका निर्णय महान् उपलब्धियों के पूर्व नहीं, पश्चात् होता है। पूर्वतर स्थिति में तो सभी लेखक गुणवान होते हैं। सच तो यह है कि समय की कसौटी पर जिस लेखक का साहित्य खरा उतरेगा, वही प्रतिभावान कहालायेगा। लेकिन, क्या इसके लिए यह आवश्यक नहीं है कि हम सभी को निखरने दें, ऐसी को भी कि जो पेशेवर साहित्यिक नहीं है?

हिन्दी साहित्य में पेशेवर साहित्यिकों के कारण जीवन का वैविध्य प्रकट नहीं हो पाता, जिन्दगी के असली तजुबे नहीं आ पाते, और वे जीवन मूल्य स्थापित नहीं हो पाते कि जिनके लिए साधारण व्यक्ति सघर्ष करता है। साहित्य में जीवन के ज्वलन्त प्रतिबिम्ब अपनी सम्पूर्ण निष्कलुपता के साथ उतर नहीं पाते। पेशेवर साहित्यिकों में जो 'साहित्यिक योग्यता' है, यदि वह मनुष्य योग्यता होती तो देश का कल्याण हो जाता। सच तो यह है कि ऐसी योग्यता

जिमम महान् प्रेरणा न हो, जिसमे लोक-उत्थाण के लिए त्याग की भावना न हो, जिसम जन-जीवन की अन्तर्धाराओं को देखने की दृष्टि न हो—ऐसी योग्यता निरर्थक है।

इमका अर्थ यह नहीं है कि मैं वास्तविक साहित्यिक योग्यता का अनादर कर रहा हूँ। यह योग्यता किसानों में भी हो सकती है, गरीब मध्यवर्ग में भी, मजदूरों में भी। उसके लिए साहित्यकारों द्वारा अनुमोदित और समर्थित होकर 'साहित्यिक' बनना आवश्यक नहीं है। जिस देश में साहित्यकारों का एक अलग वर्ग होता है, वह देश भयानक विपमताओं में पीड़ित होता है, यह निर्विवाद है। साहित्यकारों के वर्ग में भी वास्तविक प्रणिभावान साहित्यिक बहुत थोड़े होते हैं।

किन्तु जनतन्त्र में हर एक को यह अधिकार है कि वह लिखे। उसकी रचना यदि सर्वमान्य स्तर की है, तो उसके प्रकाशित होने में कोई रुकावट नहीं होनी चाहिए। आज चीन की सामान्य जनता यदि सामान्य कोटि की रचना करती है, तो इमका कारण यह है कि समाजवादी संस्कृति का वहाँ इतना अधिक विकास नहीं हुआ है जितना कि अन्य देशों में सदीया से चमी आ रही पंजीवादी व्यक्तिवादी संस्कृति का। संक्षेप में साहित्य का वहाँ एक नये आधार पर विकास हो रहा है। उसके सम्पूर्ण उत्कर्ष के लिए समय लगेगा।

ध्यान दीजिए उस जमाने पर, जब हमारे यहाँ भारतेन्दु युग था। तब हमारी कृतियों का क्या साहित्यिक स्तर था? जब खड़ी बोली में बड़े पैमाने पर कविताएँ लिखना शुरू हुआ, तब ब्रजभाषावालों ने 'कलारमकता' के नाम पर ही उसका विरोध किया। जब प्रयोगवादी कविता शुरू हुई, तब कलारमक स्तर के नाम पर भी उसकी भीषण आलोचना की गयी। ऐसी स्थिति में, किसी नयी प्रवृत्ति का जो प्रारम्भिक चरण होता है वह, आपेक्षिक रूप से तथा पिछली उपलब्धियों की तुलना में, अविकसित और अगुप्त ही होता है।

ऐसी नयी प्रवृत्तियों का प्रत्येक विरोधक, उस प्रवृत्ति द्वारा प्रेरित रचनाओं में से जो अति साधारण या हीन कोटि की होती हैं उन्हें ही लक्ष्य में रखकर, उन

की आलोचना करता है जिनका अभी पूर्ण विकास और उत्कर्ष नहीं हुआ है। ऐसे विरोध का एकमात्र उद्देश्य नयी प्रवृत्ति को हतोत्साह करना है।

रूस, फ्रांस, ब्रिटेन, अमरीका बहुत बड़े देश हैं। वहाँ अनगिनत पत्र पत्रिकाएँ हैं, और उनमें लिखनेवाले लेखक अनगिनत हैं। ऐसी स्थिति में वहाँ लेखकों में गहन स्पर्धा है। अच्छे लेखकों को भी जरा देर से मान्यता मिलती है। फिर भी उस स्पर्धा की परीक्षा में गुजरकर सफल होनेवाला साहित्य, अपने प्रभावोत्पादक गुणों के कारण ही, न केवल उन देशों में वरन् विदेशों में भी—अर्थात् अन्तर्राष्ट्रीय पैमाने पर—यशस्वी हो उठता है। वहाँ की 'मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभा' को लेखकों के अनगिनतपन से डर नहीं लगता। तो ऐसी स्थिति में, चीन में सामान्य लेखकों के अनगिनतपन द्वारा 'मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभा' वालों को खतरा क्यों महसूस होना चाहिए?

निष्कर्ष—(अ) मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभावाला को वस्तुतः यदि कोई खनरा है, तो अपन भीतर में है, बाहर से नहीं। यदि उनकी प्रतिभा सचमुच मौलिक तथा विशिष्ट है, तो अपने प्रभावोत्पादक गुणों के फलस्वरूप वह स्वयं उदाहरण-स्वरूप बन जायेगी, यहाँ तक कि वह किसी उज्ज्वल परम्परा का जन्म देगी। यदि वह मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभा के नाम पर पनपनवाला मान एक साहित्यिक अहंवाद है, तो इतिहास उससे बँसा व्यवहार करेगा।

(ब) कोई भी नयी साहित्यिक प्रवृत्ति, साधारणतः, शुरू में अपरिपक्व होती है। उस साहित्यिक प्रवृत्ति की व्यापक अपरिपक्वता की भर्त्सना करने के बजाय, उसमें अधिकाधिक विकास में योग देकर उसे अधिक परिष्कृत करने की आवश्यकता है।

(स) चीन का नया सांस्कृतिक-साहित्यिक आन्दोलन जनता की अपनी चीज है। जनता के सान-सहस्र प्रदीर्घ प्रयासों से ही सफलताओं का आविर्भाव होगा।

यह कहना गलत है कि चीन में आज जा मारा साहित्य उत्पन्न हो रहा है, उसमें कलात्मकता का एवढा अभाव है। इसके विपरीत, यह कहना सही है कि चीन में पिछले दस बरों के भीतर कुछ स्मरणीय उपलब्धियाँ भी विराजमान हैं। अगर उनमें किसी को अनुभूति के दर्शन न हो, मात्र प्रचार दीखे, और वह निष्प्राण प्रतीत हो, तो यही कहा जायेगा कि देखनेवाले की उस साहित्य के मूल मानवीय उत्सों से कोई सहानुभूति नहीं है।

दूसरे, यह बात भूलने की नहीं है कि साधारण लेखक वर्ग, बहुधा, मर्मज्ञ पाठक-वर्ग होता है, जो अभिव्यक्ति की अभिलाषा के कारण लेखक-रूप में परिणत हो जाता है। साहित्य प्रयासों द्वारा पाठक स्वयं साहित्य-मर्मज्ञ बनता है। ऐसी स्थिति में एक व्यापक लेखक-वर्ग के रूप में जो एक विशाल प्रबुद्ध पाठक-वर्ग है, उसका साहित्य के विकास में बहुत बड़ा योग होता है। चीन के 'मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभा' वालों को वह योग प्राप्त है बशर्ते कि वे उसको स्वीकार करें। किन्तु यदि वे अपनी उच्चतर स्थिति के भिन्न पर बैठकर उन पदनलवातियों की अवहेलना की दृष्टि से देखें, तो इसके लिए कोई क्या करे। सौन्दर्यवाद के नाम से प्रचलित व्यक्ति-शुद्धता की जो एक प्रवृत्ति है, उसे हम उस सौन्दर्यवाद से अलग करके देखते हैं जिसका सम्बन्ध व्यापक प्रभावोत्पादकता के साहित्यिक गुण से है। अतएव हम कलात्मकता के उन समर्थकों के साथ हैं, जो वस्तुतः समर्पित भाव से जनता में से आये हुए लेखकों के कलात्मक स्तर को ऊँचा उठाने की तत्पर बुद्धि रखते हैं, तथा अपने स्वयं की साहित्य-रचना द्वारा वास्तविक कलात्मकता का मार्ग प्रशस्त करते हैं। किन्तु हम कलात्मकता के उन समर्थकों के विरुद्ध हैं, जो जनता में से आये हुए लेखकों की आपेक्षिक अपरिपक्वता का निदर्शन-प्रदर्शन केवल इसलिए करते हैं कि उनके साहित्यिक शिखरवाद की, अर्थात् व्यक्तिवादी सांस्कृतिकता की, रक्षा हो। साहित्य क्षेत्र में सौन्दर्यवाद और कलात्मकतावाद की ऐसी एक प्रवृत्ति रही है, जिसने लेखकों को सामान्य जन अनुभव में अलग कर दिया है। ऐसी स्थिति में, जब गोरखनाथजी मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभा की अनतिशिक्षित और अनतिसंस्कृत साधारण लेखकों के बन्दास्त में—विरोधात्मक भूमिका में—रखना चाहते हैं, तो मेरे मन में बँसी जैसा उठना स्वाभाविक ही है।

शास्त्र है। चूँकि हमारे जीवन की प्रधान दिशाएँ और तत्सम्बन्धी जिज्ञासाएँ विभिन्न युगों में बदलती रही हैं और बदलती रहेंगी, इसलिए इस शास्त्र का वैसे विकास नहीं हो पाता जिस प्रकार कि, उदाहरणतः, भौतिकशास्त्र का है, जिसमें परवर्ती विचारक पूर्ववर्ती चिन्तक के सिद्धान्तों को या तो नयी न्यवस्था में बाँधता है, अथवा उसके कंधे पर खड़े होकर नव-नवीन-विक्रम के परिदृश्य देखता है। मौन्दर्यशास्त्र, नीतिशास्त्र, आदि मूल्य शास्त्र होने के कारण, वे मुख्यतः सिद्धान्त-प्रणालियों के समवाय के रूप में प्रस्तुत होते हैं। अन्तिम निर्णय करने का भार हम पर ही रह जाता है कि उनमें से कौन-सी बात हमारे लिए स्वीकरणीय है और कौन-सी त्याज्य। आधुनिक मौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में तो सिद्धान्तों का एक जगल-वा-जगल खड़ा हो गया है।

मौन्दर्यशास्त्र के सम्बन्ध में दूसरी महत्त्वपूर्ण बात यह है कि उसके सिद्धान्तों में परिवर्तन हाता रहना है, और किसी युग में किसी विशेष प्रवृत्ति की औचित्य-स्थापना के लिए वैसे मौन्दर्य-सिद्धान्त बनते और बनाये जाते हैं। आज की स्थिति तो यह है कि आधुनिकतम चित्र-रत्ना को समझने के लिए सबसे पहले हमें उसकी मौन्दर्यशास्त्रीय मान्यताओं का ही अध्ययन करना चाहिए।

किसी प्रवृत्ति की औचित्य-स्थापना के हेतु जिस मौन्दर्य-सिद्धान्त का जन्म होता है, वह सिद्धान्त उस प्रवृत्ति के ह्रास के साथ ही निर्बल हो जाता है। आज पाश्चात्य साहित्य से प्रभावित हम लोग जिस भाव और उसकी जिस अभिव्यक्ति में मौन्दर्य देखते हैं, उसका कारण यह है कि हमारी मन प्रवृत्तियाँ भी उसी भाव के अनुकूल हैं। साधारणतः, आलोच्य साहित्य-धारा में मौन्दर्य का जो अर्थ हो सकता है, वह अर्थ बहिरन्तर समग्र-जीवनो-मुख साहित्य-धारा में परिवर्तित हो जाता है। फलतः, जिसे हम मौन्दर्य कहते हैं, उसमें कुछ लोग अपूर्णता या एकाग्रता तथा बाधाग्रस्तता देखते हैं, और वे जिसे मौन्दर्य कहते हैं उसमें हमें खोजलेपन की झूँझती है। यह एक वास्तविक मनोवैज्ञानिक तथ्य है। हममें, हम सबमें, साहित्यिक सस्कृति का इनका विकास नहीं हुआ है कि हम अपनी प्रवृत्तियों और दृष्टान्तों, धारणाओं और अभिव्यक्तियों के घेरे से उठकर, वस्तुतः, अन्य तथा कभी कभी विरोधी प्रवृत्ति के साहित्य की क्षमताएँ पहचान सकें और उन क्षमताओं की गहराई से पहचानकर उसकी सीमाएँ भी जान सकें।

भारत में पहुँचनेवाला रूसी तथा चीनी साहित्य-पत्रिकाओं में प्रकाशित साहित्य हमेशा उल्लेख कीट का नहीं होता, यह कहने की आवश्यकता नहीं। उन पत्रिकाओं में प्रकाशित साहित्य का देखकर उन उन देशों की प्रधान उपलब्धियों के बारे में सोचना असमर्थ होगा। किसी भी देश के किसी भी युग में श्रेष्ठ साहित्यिक धोड़े ही होते हैं। उन्हीं के नाम से उस देश के साहित्य की श्रेष्ठता या अश्रेष्ठता पहचानी जाती है, न कि पत्र पत्रिकाओं में निरन्तर निबलनेवाले साहित्य से। किन्तु—और यह बहुत बड़ा किन्तु है—पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित साहित्य और उसके लेखक साहित्य के विकास में अपने प्रयत्नों द्वारा योग देते हैं। उनसे सूचित होता है कि राष्ट्र की प्रधान प्रवृत्तियाँ और प्रयत्न क्या हैं। यह आवश्यक है कि ये प्रवृत्तियाँ स्वस्थ और कल्याणकारी हों। इस आवश्यकता से कौन इनकार करेगा? इस आवश्यकता को ध्यान में रखकर काम करने की जरूरत है।

मैं गोरखनाथजी को घन्यवाद देता हूँ कि उनके लेख ने मुझे अपने विचार प्रकट करने के लिए आतुर कर दिया। गोरखनाथजी का लेख सद्भावनापूर्ण था, मुनियादी तौर पर। इसीलिए मैंने उत्तर देने का साहस किया। उत्तर देते समय मैं इधर-उधर अपने विचारों में भटक गया हूँ। लेकिन इसमें मुझे कोई हानि मालूम नहीं होनी।

[यस्यथा, 1960 में प्रकाशित। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में संकलित।]

वस्तु और रूप : एक

[इस लेख के चार रूप उपलब्ध हैं। अनेक प्रकार की पुनरावृत्तियों के बावजूद, प्रत्येक में किसी न किसी अलग और विशिष्ट पक्ष पर जोर है। इस तरह में व मिलकर मूल विषय की अधिक समझना में और कई स्तरों पर प्रस्तुत करने हैं। साथ ही, उनमें व्यक्तिबोध की विभिन्न और लेखन प्रक्रिया की वक्रा उत्तेजक जानकारी मिलती है। इसलिए सत्य के चारों ही रूपों की प्रकाशित करना उपयुक्त समझा गया। इनमें से पहला उच्चतम से निम्नतम वाला मार्मिक 'कालिदास' के दो श्रवणों में प्रकाशित हुआ था। इसकी पाण्डुलिपि उपलब्ध नहीं है। बाकी तीन प्रकाशित हैं। दूसरा और तीसरा अधूरे भी हैं। चौथा यद्यपि पूर्ण है पर उसमें भी बीच के एक दो पृष्ठ नहीं हैं। चौथे में ही सम्भवतः, पुनरावृत्ति सबसे अधिक है। उसके शुरू में लेख की पूरी शिफारिश भी दी हुई है।—स०]

जब कभी कोई नयी काव्य-प्रवृत्ति अथवा साहित्य प्रवृत्ति अवतरित होती है, जला में मूल तत्वों के सम्बन्ध में, गिद्धा-नों के बारे में, बहुत शुरु हो जाती है। यदि इस विचार विनिमय की वास्तववादी होना है, तो उसे एक साथ दो काम करने होंगे। एक तो अपने युग-विशेष की प्रवृत्तियों को उसे समझना होगा, दूसरे, नयी काव्य-प्रवृत्ति के स्वरूप को हृदयगम करना होगा। नयी काव्य-प्रवृत्ति अभी तक पण्डितों, आचार्यों-प्रवरो और आलोचकों-वरेण्यों द्वारा हृदयगम नहीं हो सकी है। किन्तु यह चिन्ता की बात नहीं है। चिन्ता की बात यह है कि नयी काव्य प्रवृत्ति के क्षेत्र के भीतर में ऐसी कोई आलोचना अभी नहीं उठ खड़ी हुई है, जो उसकी सीमाएँ बनाये, अर्थात् उस प्रवृत्ति की व्यापक समीक्षा करे।

जला के वस्तु और रूप का प्रश्न आज ही क्यों उठ खड़ा हुआ? वह भी इतने खोर से क्यों? संवेदनशील कवि को उसके आत्म-ग्राम की वास्तविकता के मार्मिक पक्ष गहरी चुनौती देते हैं। यह चुनौती दो प्रकार की होती है—एक, तत्त्व-सम्बन्धी, दूसरी, रूप-सम्बन्धी। आज के कवि के हृदय में तनाव भी है, साथ ही एक विचित्र धिराव भी। किन्तु कवि-हृदय फैलाना चाहता है, आत्म-विस्तार करना चाहता है। फैलने की इस मनोवृत्ति के सक्रिय होते ही उसे मानव-व्यक्तित्व के मूल मार्मिक पक्ष दिखायी देने लगते हैं। किन्तु, कहना चाहिए कि उन मार्मिक पक्षों का

सवेदनात्मक आकलन करने की सारी तत्परता होते हुए भी, अभिव्यक्ति लंगडा जाती है। आज की काव्य प्रवृत्ति की मनोवैज्ञानिक धारा यदि विशुद्ध आत्मपरक भाव-धारा होती, अर्थात् अन्यास प्रवाहित होनेवाले स्वच्छन्द भावों का वह प्रवाह होता, तो दिव्यता का सामना न करना पड़ता। किन्तु वह कविता सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदनो के तीव्र मानसिक प्रतिक्रियाघातों को प्रकट करना चाहती है (वह सर्वत्र वही तब मफल है, यह एक अलग प्रश्न है)। ऐसी स्थिति में, उसे न केवल अनुभूति-पक्ष के, वरन् वस्तु-पक्ष के और उससे सम्बन्धित परिज्ञान के, विकास की अपेक्षा है। यह सवाल, या इससे सम्बन्धित प्रश्न, कविजनों के मन में उठते रहते हैं।

ज्ञान-पक्ष सवेदना से हटकर काव्योपयोगी नहीं रहेगा। यह तथ्य स्वीकृत करने पर भी हम दास से मुंह नहीं मोड़ा जा सकता कि आज की नयी कविता के प्रगल्भ विकास के लिए कवि की मूलभूत सवेदन-शक्ति में विलक्षण विश्लेषण-प्रवृत्ति चाहिए।

ऐसा क्यों? इसलिए कि आज की कविता पुराने काव्य-युगों से वही अधिक, बहुत अधिक, अपने परिवेश के साथ द्वन्द्व-स्थिति में प्रस्तुत है। इसीलिए उसके भीतर तनाव का वातावरण है। परिस्थिति की पेचीदगी से बाहर न निकल सकने की हालत में मन जिस प्रकार अन्तर्मुख होकर निपीड़ित हो उठता है, उस देखते हुए यह कहा जा सकता है कि आज की कविता में घिराव का वातावरण भी है।

अतएव, आज की कविता किसी-न किसी प्रकार से अपने परिवेश के साथ द्वन्द्व में उपस्थित होती है, जिसके फलस्वरूप यह आपस में दुनिया ही उठता है कि कवि-हृदय द्वन्द्वों का भी अध्ययन करें, अर्थात् वास्तविकता में बौद्धिक दृष्टि द्वारा भी अन्त प्रवेश करें, और ऐसी विश्व-दृष्टि का विकास करें जिसे व्यापक जीवन-जगत की व्याख्या हो सके, तथा अन्तर्जीवन के भीतर के आन्दोलन, आरपार फैली हुई वास्तविकता के सम्पर्क से व्याख्यात, विश्लेषित और मूल्यांकित हो।

अतएव, आज की कविता के उत मानसिक पक्षों का, उदघाटन-
बौद्धिक कार्य
में, अनुभूति

को ज्ञान प्रेरित जीवनानुभव प्राप्त हान का सम्भावना यह है। इस प्रकार, व्यक्तित्व अधिक सक्षम हो सकेगा। किन्तु केवल इतना ही काफी नहीं है। इस वैविध्यपूर्ण, स्पन्दनशील, आस-पास फैले हुए मानव-जगत् के मानसिक पक्षों के सवेदनात्मक चित्रण के लिए अभिव्यक्ति-सम्पदा भी चाहिए। केवल आत्मपरक तीव्र सवेदनाघातपूर्ण मानसिक प्रतिक्रिया करनेवाली काव्य शैली को अधिक लचीली, अधिक सक्षम और सम्पन्न बनाना होगा, जिससे कि वह, एक ओर, कवि-हृदय की अत्यन्त सूक्ष्म सवेदनाएँ मूर्तिमान कर सके, तो, दूसरी ओर, वास्तव जीवन जगत की लहर-सहर को हृदयगम कर उसे समुचित वाणी दे सके। पुरानी शास्त्रीय शब्दावली में कहा जाये तो, उसे भाव-पक्ष के साथ विभाव-पक्ष का चित्रण करना होगा।

सच बात तो यह है कि आज के कवि को एक साथ तीन क्षेत्रों में सघर्ष करना है। उसके सघर्ष का यह त्रिविध स्वरूप है या होना चाहिए (1) तत्त्व के लिए

सघर्ष, (2) अभिव्यक्ति को सक्षम बनाने का सघर्ष, (3) दृष्टि-विकास का सघर्ष। प्रथम का सम्बन्ध मानव-वास्तविकता के अधिकाधिक सक्षम उद्घाटन-अवलोकन से है, दूसरे का सम्बन्ध चित्रण-सामर्थ्य से है, और तीसरे का सम्बन्ध धियेँरी से है, विश्व-दृष्टि के विकास से है, वास्तविकताओं की व्याख्या से है। यह त्रिविध सघर्ष है।

इन बातों को ध्यान में रख मैंने आगे आनेवाले पृष्ठों में अपने कतिपय विचार मित्रों और सहृदयों के सम्मुख रखे हैं। ये मेरे विचार वैकल्पिक हैं, अन्तिम कुछ भी नहीं। वे कदम प्रस्ताव रूप में हैं, विचारार्थ प्रस्तुत हैं।

कला के वस्तु-तत्त्व अन्तर्तत्त्व-व्यवस्था का ही एक भाग है। वे ऐसे अन्तर्तत्त्व हैं जो बाहर के घवके से या उन घवकों के, सघर्ष में उद्बलित, अर्थात् (1) तरंगायित के (2) मानसिक दृष्टि के सम्मुख उद्घाटित, (3) जीवन-मूल्यों तथा पूर्वोक्त अनुभवों में आलोकित, तथा (4) अभिव्यक्ति के लिए आतुर, हो उठते हैं।

तरंगायित होकर जब वे मानसिक दृष्टि के सम्मुख उपस्थित हो उठते हैं, तभी उनमें रूप आ जाता है, अर्थात् कल्पना-विम्ब या स्वर या प्रवाह से युक्त-सकृत् हो उठते हैं। कल्पना का कार्य यही से शुरू हो जाता है। बोध-पक्ष अर्थात् ज्ञान-वृत्ति भी यहीं सन्निध्य हो उठती है। यह उद्घाटन-क्षण है—यह कला का प्रथम क्षण है। इसके अनन्तर कवि की मानसिक दृष्टि अर्थात् दर्शक-मन, जो उस तत्त्व-रूप को अन्तर-नेत्रों से देख रहा था, उसके रस में निमग्न-सा होने लगता है, साथ ही बोध-पक्ष यानी ज्ञान-वृत्ति की प्रेरणा के फलस्वरूप वह तटस्थ भी हो जाता है। यह अन्त प्रवेश करने लगता है, साथ ही वह बाहर से पर्यवलोकन भी करता है। फलतः, एक ओर, रस का प्रवाह या भाव प्रवाह अथवा मम-स्वभावी और सम-रूप अनुभवों को उस तत्त्व में मिलाता हुआ चलता है, तो, दूसरी ओर, हृदय में संचित जीवन मूल्यों की, अर्थात् हमारे अन्न-करण में स्थित आदर्शात्मक मत्ता की, भी एक धारा उम मनोमय मूल-तत्त्व में मिलने लगती है। कल्पना-शक्ति उद्दीप्त होकर, सबेदना से आप्नुत उम मूल तत्त्व को समरूप अनुभवों और जीवन-मूल्यों से सश्लेषित करते हुए, एक सखिलित जीवन-विम्ब-माला उपस्थित कर देती है। यह कला का दूसरा क्षण है, कि जिसमें हमारे वेदनात्मक हेतु और सबेदनात्मक अभिप्राय किसी व्यापक मार्मिक जीवन महत्त्व से न्यस्त हो जाते हैं, और हमारे लिए यह आत्मतत्त्व इतना अधिक महत्त्वमय मालूम होता है कि हम उसकी अभिव्यक्ति के लिए छटपटाते हैं। इस छटपटाहट को जब हम शब्द, रंग तथा स्वर में अभिव्यक्त करने लगते हैं, तब कला का तीसरा क्षण शुरू हो जाता है। अभिव्यक्ति के माधन (अर्थात् हमारे लिए भाषा) सामाजिक है; दूसरे उसके शब्द-मनोमय भाव-परम्परा और ज्ञान-परम्परा से आपूर्ण हैं। अतएव, हमें अपने हृद्गत तत्त्वों को उनके मौलिक रूप-रंग और भाव-माग्नीय में स्थापित और प्रकट करने के लिए नये शब्द-समोम बनाने या लाने पड़ते हैं। शास्त्रीय शब्दावली में कहें तो, हमें नवीन वक्त्रोक्तियों और भगिमात्रों का सहारा लेना पड़ता है। साथ ही कल्पना-शक्ति भी नव नवीन रूप-विम्बों का विधान करती है, कि जिससे मनस्तत्त्व अपने मौलिक रूप-रंग में प्रकट हो सकें।

अभिव्यक्ति का सघर्ष दीर्घ होता है। कला का यह तीसरा क्षण दीर्घ है। उस सघर्ष में अभिव्यक्ति के स्तर तब आते-आते हमारे मनोमय तत्त्व रूप बदलने लगते हैं। होना यह है कि उस सघर्ष के दौरान में भाषा के भीतर अवस्थित ज्ञान-परम्परा और भाव-परम्परा के फलस्वरूप जो पहले से शब्द-संयोग बने हुए हैं— अर्थात् उन शब्द-संयोगों के साथ अनिवार्य रूप में जुड़े हुए जो अर्थानुपग हैं, उन अर्थानुपगों के प्रभाव में आकर मनोमय रूप-तत्त्व, समशील-समरूप अर्थानुपगों को आत्मसात् कर अपने को और पुष्ट करते हैं। फलतः, वे उस हृद तक बढ़ने भी जाते हैं। जब वे अपना छास साइज, अपनी छास प्रकार की अभिव्यक्ति, पा लेते हैं, तब वे मनोमय तत्त्व-रूप पहले से बहुत कुछ बदले हुए होते हैं। सामाजिक सम्पदा होने के कारण भाषा मनोमय रूप तत्त्वों को डाके प्रकट होने के दौरान में घटा-बढ़ा देती है, और अनजाने ढंग से उनसे नये तत्त्व-रूप मिला देती है। साथ ही यह अभिव्यक्ति-सघर्ष भी भाषा को कुछ बदल देता है, उसे मधीन शब्द-संयोग, मधीन अर्थवत्ता, नयी भविष्य और व्यञ्जनाएँ देता है। इस प्रकार कलाकार भाषा का भी निर्माण करता है। अभिव्यक्ति समाप्त होते ही, उसके सघर्ष का अन्त होते ही, कला का तीसरा क्षण भी समाप्त होता है। कलाकृति सामने आ जाती है। अब उसमें [सिवाय] केवल इधर-उधर कुछ शब्दों या स्वरों के फेरफार के, अर्थात् रि-टाँचिंग के, कुछ घाकी नहीं रह जाता।

यदि उपर्युक्त स्थापना सही है तो उसमें कई निष्कर्ष निकलते हैं

सृजन-प्रक्रिया के दौरान में काव्य के मनोमय तत्त्व और रूप स्थिर नहीं होते। वे मनोमय तत्त्व-रूप तब तब अपने को विवसित और संशोधित करते जाते हैं, अपने को पुष्ट और प्रकाशान्वित करते जाते हैं, जब तक कि अभिव्यक्ति में सम्पूर्णता आकर कला का तीसरा क्षण समाप्त न हो जाये। इसका अर्थ यह है कि जो महानुभाव आत्मोद्घाटन को ही काव्य का उद्देश्य समझते हैं, आत्म-प्रकटीकरण को प्रधान मानते हैं, वे सृजन आत्म-प्रकटीकरण की प्रक्रिया ही हृदयगम नहीं कर सके हैं। कवि अपने अन्तर में व्याप्त जीवन-जगत् को प्रकट करता है। वह किसी भावोद्देश्य को प्रकट करता है। किन्तु यह भावोद्देश्य निरा व्यक्तित्वगत नहीं होता। सच तो यह है कि मनुष्य जब काव्य में अपने आपका प्रकट करता है, तब वह अपने आपका सृजनात्मक ही नहीं करता बरन् वह आत्म औचित्य की भी स्थापना प्रस्थापना करता है।

वह अपने भीतर जो कुछ उसका अपना विशिष्ट है उसे सामान्य में—उस सामान्य में जिसे वह सामान्य समझता है—इतना अधिक मिला देता है कि उस सामान्य के प्रवाह में बहकर उसका विशिष्ट आत्म-भाव बदल जाता है। और जब वह विशिष्ट सामान्य में घुल मिलकर रूपान्तरित हो जाता है, तब कवि आह्लाद और प्रकाश का अनुभव करता है। और उसे लगता है कि उसका विशिष्ट, जो अब विशिष्ट रहा ही नहीं, बहुत ही मामूली महत्त्व प्रकाश विकीरित कर रहा है। यह सामान्य क्या है? वे जीवन मूल्य हैं, और वे जीवन दृष्टियाँ हैं, जो कवि ने अपने विस्तृत जीवन में पायीं। दूसरे शब्दों में, उसके अन्तर में व्याप्त ये जीवन मूल्य और जीवन दृष्टियाँ वास्तविक जीवन-जगत् का ही मनोवैज्ञानिक रूप हैं।

सृजन-प्रक्रिया के दौरान में एक विलक्षण बात प्रस्तुत होती है। एक तो यह

कि विशिष्ट जब सामान्य में घुलता है, तब उस विशिष्ट के कारण कवि की आत्म-वृद्धि दशा का जो संवेदनात्मक पृष्ठ है वह तो स्थायी रहता है, किन्तु उस वृद्धि के घेरे की दीवारें नष्ट हो जाती हैं। इस प्रकार कवि-मन संवेदनात्मक पृष्ठ धारण करते हुए भी—जो पृष्ठ उसकी आत्मवृद्धि स्थिति में उद्बुद्ध हुए थे—सामान्य भूमि पर आकर जीवन-मूल्यों और जीवन-दृष्टियों से समन्वित होने से, अपने को उन मतेन्द्रियों से जो वे अपने जीवन-मूल्यों के लिए उपयोग कर रहे हैं; साथ ही, वे से मिलकर अपने संवेदना-पृष्ठों में

दशक-मन को एक अद्वितीय आनन्द प्राप्त होता है। इस प्रकार दर्शन-मन अपने को एकदम तटस्थ, तो, दूसरी ओर, एकदम रसमग्न अनुभव करता है। विशिष्ट को सामान्य करने के हेतु कवि-मन संवेदनात्मक उद्देश्य से प्रेरित होकर निरन्तर भाव संशोधन और भाव-सम्पादन करता रहता है। यह कवि की आन्तरिक क्रिया का एक अंग है। कविता एक सांस्कृतिक प्रक्रिया है।

मूलम-प्रक्रिया के अन्तर्गत विशिष्ट को सामान्य बनाने की यह क्रिया तभी से शुरू हो जाती है जब कविला के प्रथम क्षण में अन्तर-नेत्रों से इस तत्त्व को देखने लगता है, कि जो तत्त्व उसकी आँखों के सामने तरंगित और उद्घाटित हो उठा है। आगे चलकर समरूप अनुभवों से मिलाते हुए वह मनोमय तत्त्व, जब जीवन-मूल्यों और जीवन-दृष्टियों से अपना संगम करता है, तब वह और भी सामान्य हो उठता है। प्रश्न यह उठता है कि वे जीवन-मूल्य और जीवन-दृष्टियाँ किन्हीं हैं? यह प्रश्न स्वाभाविक है। यह प्रश्न हमें समाजशास्त्रीय आलोचना की ओर ले जाता है। आगे चलकर जब कवि अपने मनोमय तत्त्व-रूप को बाह्य-अभिव्यक्ति के माँचे में ढालने लगता है, या जब वह बाह्य-अभिव्यक्ति को अन्तर-अभिव्यक्ति (मनो-मय तत्त्वात्मक रूप) के साइज की काट की रंग की बनाने लगता है, तब उसकी आँखों के सामने सौन्दर्य-प्रतिमान किस सौन्दर्याभिरुचि ने, अर्थात् किस वर्ग की सौन्दर्याभिरुचि ने, उत्पन्न किया है, यह प्रश्न स्वाभाविक हो उठता है। सौन्दर्याभिरुचि यदि मात्र व्यक्तिजन्य होती तो बात अलग थी। किन्तु सौन्दर्याभिरुचि का वह फ्रेम मात्र व्यक्तिजन्य नहीं है। अतएव यह प्रश्न बिल्कुल स्वाभाविक है कि उस बीते सौन्दर्याभिरुचि के फ्रेम का विकास [किसने] किया, क्यों किया, उसका औचित्य क्या है, उसकी सीमाएँ क्या हैं, आदि-आदि।

छपा रहे कि सौन्दर्याभिरुचि अपनी रक्षा के संसर्ग का भी विकास करती है। प्रश्न यह है कि संसर्ग किन मनस्तत्त्वों के विरुद्ध है, क्या है, क्या इसका विश्लेषण आवश्यक नहीं है? उदाहरण के लिए, आज की 'नयी कविता' में कर्कश विद्रोह स्वर, अथवा गली-कूचों की धूल और मिट्टी की बदरग तसवीर, अथवा नान्तिकारी चण्डता सौन्दर्यात्मक नहीं समझी जाती। भद्रवर्ग की बैठकों में सुनायी गयी ऐसी कविताओं के प्रति प्रतिष्ठित महारथियों ने अविश्वास, अरुचि और वैराग्य ही प्रकट किया। उन्होंने धार-धार यह कहा कि उन्हें प्रतीत नहीं होता कि वह चण्ड स्वर वस्तुतः आत्मानुभूति है। अर्थात्, उन्होंने उस पर अविश्वास किया। दूसरे शब्दों में, 'नयी कविता' खास काट की, खास शैली की, होने के अलावा, कुछ विशेष विषयों और मनस्तत्त्वों तक ही सीमित रहनी चाहिए। स्पष्ट है कि उनकी सौन्दर्याभिरुचि एक विशेष वर्ग की है, कि जिस विशेष वर्ग ने विशेष स्थिति में ही, उस

विशेष मोन्दर्याभिरुचि की अभीकार किया है। उस अभिरुचि के अन्तर्गत सैंससं चाफी सन्निध है। उस उच्च-मध्यवर्गीय मोन्दर्याभिरुचि के अधीन हो, निम्न-मध्य-वर्गीय कविजन जाने अनजाने (उस प्रेम के कारण) सैंससं लगाते रहते हैं, और इस प्रकार अपने स्वयं के मानव-सम्बन्ध और मर्मानुभव [सीमित] करते रहते हैं। निस्सन्देह, मोन्दर्याभिरुचि और उसके अधीनस्थ सैंससं के विद्वलेपण के मिल-मिले में हमें उस मोन्दर्याभिरुचि और सैंससं की सामान्य भूमि अर्थात् वर्गीय भूमि तक पहुँचना ही पड़ता है।

मचता यह है कि वाच्य की विशिष्ट और सामान्य भूमियों को पूर्णतः समझने का अभी प्रयास नहीं किया गया है, अथवा इन प्रयासों में सर्वांगीण पूर्णता नहीं आ पायी है। जा हो, यह सही है कि कविता में कवि का आत्मोद्घाटन उतना विद्वन्मनीय नहीं है, जितनी कि उसकी सामान्य भूमि।

वस्तुतः दुर्बोध हो जाती हैं, उन कविताओं में मन रम-मग्नता में साथ-ही साथ पर्यवर्तनपूर्ण तटस्थता का निर्वाह नहीं कर पाता। तटस्थता के पूर्ण निर्वाह के अभाव का प्रमुख कारण यह है कि वह अपनी वेदनाओं को, जीवन मूल्यों और जीवन-दृष्टियों के प्रकाश में नहीं रख रहा है, कि वह अभी भी व्यक्तिबद्ध है, आत्म-बद्ध है। वे दृष्टियाँ और वे मूल्य उसके सवेदनानुभूति-तत्त्वों का अंग नहीं बनी हैं, उनका मायुजयीकरण नहीं हुआ है। मैं बला के दूसरे क्षण की बात कर चुका हूँ। फलतः, कवि अपने आत्मबद्ध भाव को तो देख पाता है, किन्तु वह पूर्वगत अनुभवों से प्रकाशित और जीवन मूल्यों से समन्वित करनेवाली जीवन दृष्टि से एकारम नहीं हो पा रहा है। इस सामान्य भूमि पर खड़े होकर ही वह तटस्थ हो सकता है। जब तक उसकी ध्वना व्यापक मानविक अर्थ नहीं देती, तब तक बला का दूसरा क्षण सम्पन्न ही नहीं हो सकता।

संक्षेप में, वह उस सामान्य भूमि को और अपनी विशिष्ट अनुभूति को समन्वित और एकारम नहीं कर पाता। फलतः, वह मात्र आत्मग्रस्त होकर रह जाता है। इसके विपरीत, जिन कवियों के पास अपना सवेदन शिथिल है वे शीघ्र ही तटस्थ हो जाते हैं, अपने में बहुत जल्दी मुक्ति प्राप्त कर लेते हैं, किन्तु मनोमय तत्त्व में आनन्द प्राप्त होने की दशा क्षीण होने के कारण वे उस मनोमय तत्त्व के सवेदना-पूजो को ही ग्रहण नहीं कर पाते। फलतः, उनकी कविता रिक्त रह जाती है शुष्क हो जाती है। मनोमय तत्त्व के सवेदना-पूजो को प्राप्त करना कवि का आद्य-प्राथमिक कर्तव्य है। वे उसे ही भूल जाते हैं। मच तो यह है कि कवि सृजन प्रक्रिया के दौरान में निराला जीवन जीता है। उसे उस जीवन को ईमानदारी से, आग्रह-पूर्वक, ध्यान-शील होकर जीना चाहिए। नहीं तो बीच-बीच में सैंससं उलझ जायेगी, और उसके फलस्वरूप वाच्य में खोटा पैदा होगी।

सृजन-प्रक्रिया के उपर्युक्त विद्वलेपण से एक तीसरा निष्कर्ष निकलना है। यह कि यदि कवि की सवेदन क्षमता, कल्पना की सद्वलेपण शक्ति और बुद्धि की विद्वलेपण शक्ति, इन तीनों में से कोई भी बात कमजोर हुई तो मनोमय तत्त्व-रूप अपनी सही सही ऊँचाई को प्राप्त नहीं कर सकेगा। इसके साथ अभिव्यक्ति-

सामर्थ्य की भी जोड़िए ।

अभिप्रेक्षित-मर्मदा प्राप्ति के लिए निरन्तर मर्षण आवश्यक है । वह प्रयत्न-माध्य है । अशासक्य है ।

हमारे जन्म-राम में ही शुरू होनेवाला हमारा जो जीवन है, वह बाह्य जीवन-जगत् के आन्तरिकीकरण द्वारा ही सम्पन्न और विभूति होता है । यदि वह आन्तरिकीकरण न हो, तो हम अन्ध-वृद्धि—गानी का जीव, हाइड्रा—वा जайें । हमारी भाव-मर्मदा, ज्ञान मर्मदा, अनुभव-मर्मदा तो उस अन्तर्द्वार-प्रवस्था ही का अभिन्न अंग है, कि जो अन्तर्द्वार-प्रवस्था हमारे बाह्य जीवन-जगत् के आन्तरिकीकरण में प्राप्ति की है । हम मरत दम तब बाह्य जीवन-जगत् का आन्तरिकीकरण करते आते हैं । किन्तु वातचीन, वहम, लेखन, भाषण, माहिन्त और वाक्य द्वारा हम निरन्तर स्वयं का बाह्यीकरण करते आते हैं । बाह्य का आन्तरिकीकरण और आन्तरिकीकरण का बाह्यीकरण एक निरन्तर चक्र है । यह आन्तरिकीकरण मात्र मनन-जन्म नहीं, बरन् कर्म-जन्म भी है । जो हो, बना अन्तर के बाह्यीकरण का तब रूप है ।

वातचीन, वहम, भाषण, लेखन, चित्रकला, वाक्य-माहिन्त, आदि द्वारा हम बाह्य जीवन-जगत् के साथ या तो सामञ्जस्य उत्पन्न करते हैं, या उस सामञ्जस्य के अनुकूल प्रस्तुत होने हैं । अथवा उसके साथ हम द्वन्द्व में उपस्थित होते हैं । बाह्य भी या तो बाह्य जीवन-जगत् के साथ सामञ्जस्य में, या उसके अनुकूल, उपस्थित होता है, अथवा उसके साथ द्वन्द्व का में प्रस्तुत होता है । अथवा वाक्य-प्रवृत्ति (वातचीन, भाषण, लेखन के समान ही) एक स्तर या क्षेत्र में सामञ्जस्य और दूसरे स्तर या क्षेत्र में द्वन्द्व को लेकर प्रस्तुत होता है । संक्षेप में, अन्तर का बाह्यीकरण सामञ्जस्य या द्वन्द्व अथवा दोनों के मिश्र रूप में उपस्थित होता है । बला इस नियम का अपवाद नहीं है, नहीं है ।

आज की कविता में उक्त सामञ्जस्य से अधिक द्वन्द्व ही है । इसलिए उसके भीतर तनाव या विगड का वातावरण है । आज का पद्याभास गद्य जो वात, मुद्रित, व्यवहृत करता है वह यह कि इस द्वन्द्व में, इस विराट में, मुमधुर लयात्मक किन्तु गणित पन्नीय छन्दा का स्थान नहीं । संक्षेप में, इस पाद्वंभूमि को दखकर ही वर्तमान कविता की विवेचना होनी चाहिए ।

किन्तु आवश्यकता इस बात की है कि हम इस द्वन्द्व को पूर्णतः समर्थ और तदनुसार अनुभव मर्मदा प्रदायें । मेरा अपना मत है कि हमारी माहिन्त-चिन्ता या कलात्मक सक्ति का विकास कर लेंगे — — — — —

149 वाम है कि नया वाक्य प्रवृत्तियाँ, चाहे वे गीत-रूप में ही क्यों न आयें, उक्त कार्य कर सकेंगी । वास्तविक जीवन जगत् के मार्मिक पक्षों को प्रकट करने के लिए, दूसरे शब्दों में, हमारे अन्तर में व्याप्त वास्तविक जीवन-जगत् के मार्मिक पक्षों की अभिव्यक्ति के लिए, हम कुछ छतरों से सावधान रहना होगा ।

उनमें से एक स्तर है जड़ीभूत सौन्दर्याभिप्रेक्षिका । नयी वाक्य-प्रवृत्ति के क्षेत्र के कुछ महान् व्यक्तित्व, अपनी वर्गीय अभिव्यक्ति के पत्रस्वरूप, सौन्दर्य का जो प्रति-

मान हमारे सामने रखते हैं, उममें जब तक व्यापक संशोधन नहीं होता, तब तक हम अपने ही जीवन-त अनुभवों का मूर्त और प्रभावशाली चित्र उपस्थित नहीं कर सकते। स्थिर यातमक व्यक्तित्व, जो एक 'बन्द सन्दूक' (क्लोस्टर्ड सिस्टम) बनता है ('तुम नहीं व्याप सकते, तुम में जो व्यापा है उगी को निवाहो'), जड़ीभूत सौन्दर्याभिरुचि को प्रस्तुत कर रहा है। इस तरह की जड़ीभूत सौन्दर्याभिरुचि के फल-स्वरूप ही कुछ साहित्यिक समाजशास्त्री अपने ढर्रे के बाहर के क्षेत्र में उपस्थित नयी काव्य-समृद्धि में विद्रूपता के अतिरिक्त कुछ नहीं देखते। यदि हम वैविध्यपूर्ण, पर स्पष्ट, द्वन्द्वमय मानव-जीवन के (अपने अन्तर में व्याप्त) मार्मिक पक्षों का वास्तविक प्रभावशाली चित्रण करना है, तो हमें जड़ीभूत सौन्दर्याभिरुचि और उमके सेंसों त्यागने होंगे, तथा अनवरत रूप से अपने ढाँचा और फ्रेमों में संशोधन करते रहना होगा। मनुष्य-जीवन का कोई अगुआ नहीं है जो साहित्याभिरुचि के अनुपयुक्त हो। जड़ीभूत सौन्दर्याभिरुचि एक विशेष शैली [को] दूसरी शैली के विरुद्ध स्थापित करती है। गीत का नयी कविता से कोई विरोध नहीं है, न नयी कविता को उमके विरुद्ध अपने को प्रतिष्ठापित करना चाहिए। आवश्यकता इस बात की है कि गीत में नये तत्व आँ, न कि गीत-शैली की धारा की समाप्ति हो। किन्तु जड़ीभूत सौन्दर्याभिरुचि जड़देस्ती का विरोध पैदा कर देगी। वह स्वयं अपना धारा का विकास भी कुण्ठित करेगी, साथ ही पूरे साहित्य का भी। नयी कविता के विभिन्न कवियों की अपनी-अपनी विशेष शैलियाँ हैं। इन शैलियों का विकास अनवरत है। आगे चलकर जब वे प्रौढ़तर होंगी, नयी कविता विशेष रूप से ज्योतिर्मान होकर सामन आयेगी। महत्त्व की बात है कि नयी कविता में स्वयं कई भाव-धाराएँ हैं, एक भाव-धारा नहीं।

इनमें से एक भाव-धारा में प्रगतिशील तत्त्व पर्याप्त है। उनकी समीक्षा होना बहुत-बहुत आवश्यक है। मेरा अपना मत है कि आगे चलकर नयी कविता में प्रगतिशील तत्त्व अधिकाधिक बढ़ते जायेंगे और वह उत्पीड़ित मानवता के समीप-तर आयेगी।

[कालिदास, (उज्जैन), के दिसम्बर 1961 और जनवरी 1962 के अकों में दो किस्तों में प्रकाशित।]

वस्तु और रूप : दो

काव्य के 'वस्तु और रूप के सम्बन्ध में सोचते हुए, मैं किन्हीं विशेष बातों पर रुक जाता हूँ। 'वस्तु' का क्या अर्थ है? क्या 'वस्तु' में हमारा अभिप्राय काव्य-विषय से है? किन्तु, विषय स्वयं अपने-आप काव्य का विषय नहीं होता। उदाहरण के लिए, तुलसी का मानस, और बाल्मीकि की रामायण, दोनों का विषय एक होते हुए भी, मेरे खयाल से, दोनों के काव्यगत वस्तु-तत्त्व अलग-अलग हैं।

मिला देती है। ये वृत्तियाँ देह-जन्य हैं, जो मन की ऊर्जा में परिणत होती हैं। मानव-स्तर पर आकर ऊर्जा बाह्य जीवन-जगत् के तत्त्वों को आत्मसात् करके उन्हें ज्ञान-तत्त्वों में ढाल देती है। ये ज्ञान-तत्त्व हजारों वर्षों से चली आती हुई ज्ञान-परम्परा की समृद्धि के ही विम्ब होते हैं। मन जब किसी बात पर प्रतिक्रिया करता है, तो उसके सवेदनात्मक या भावनात्मक पक्ष में ज्ञान-पक्ष भी होता है। हो सकता है वह मिथ्या ज्ञान है, फिर भी वह बोध-पक्ष है। मन की जो ऊर्जा है, वह बाह्य जीवन-जगत् को आत्मसात् करके ही प्रतिक्रिया कर सकती है, अन्यथा नहीं। संक्षेप में, (1) अन्तर्तत्त्व मशोद्धित-सम्पादित-आत्मसात्कृत बाह्य जीवन-जगत् ही हैं, (2) मन का स्वान्वय मापेक्ष है, (3) मन की ऊर्जा में ही उसकी स्वतन्त्रता है, किन्तु वह ऊर्जा भी देह स्थिति और वानावरण से नियन्त्रित है।

यदि उपर्युक्त बातें सही हैं [तो] इसके दो निष्कर्ष निकलते हैं। एक तो यह है कि मनस्तत्त्वों की मनोवैज्ञानिक व्याख्या वहाँ तक नहीं हो सकती है जहाँ तक वह वर्णनात्मक और विवेचनात्मक है। किन्तु जहाँ वह मात्र मनोवैज्ञानिक आधार पर ही जीवन-जगत्-मन्दन्धी तत्त्वज्ञान का प्रामाद खड़ा करती है, वहाँ वह गलत हो उठती है। पूर्वोक्तादी युग में, केवल मन की अध्यात्मवादी रूपना को लेकर, (जिसे वे 'चेतना' कहते हैं—गणनावली अलग-अलग है) अथवा केवल फिजियस के महारे, या केवल बायलाजी या प्राणिशास्त्र को लेकर, जीवन-जगत्-मन्दन्धी दृष्टिकोण का विकास किया गया है। (स्वर्गतर ने इसी प्राणिशास्त्र की रूपना, 'मानव-सम्यता', को एक आर्गेनिज्म कहा है)। वर्गमो का *clan vital* प्राणिशास्त्र की रूपना पर ही आधारित है। हमारे बहुत-से भाईबन्द आज भी बला की भी केवल मनोवैज्ञानिक व्याख्या करते हुए आध्यात्मिक रूपना पर आते हैं, अथवा आध्यात्मिक रूपना के आधार पर खड़े होकर बला की व्याख्या करते हैं। इसकी प्रतिक्रिया में ही मानो बला की व्याख्या प्राणिशास्त्रीय भी की जाती है। ये व्याख्याएँ केवल एकपक्षीय ही नहीं, बरन गलत भी हैं, क्योंकि यहाँ उत्साहिगो ने अपने प्रिय विज्ञान के क्षेत्र का ऐसा अतिश्रमण किया है जो क्षम्य नहीं कहा जा सकता।

मन, आरम्भ-काल से ही जीवन-जगत् में प्रतिक्रिया करते हुए अपना विकास करता है। यद्यपि प्राणिशास्त्रीय आधार पर उत्थित ऊर्जा मन की अपनी है, किन्तु आत्मसात्कृत जीवन-जगत्, अर्थात् सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदन, के मूल तत्त्व जीवन-जगत् के ही होते हैं। यह जीवन-जगत् समाज और वर्ग और परिवार के भीतर पायी जानेवाली मानव-स्थिति और मानव सम्बन्धों और मानव प्रयत्नों द्वारा अर्जित परम्परागत ज्ञान या मिथ्या ज्ञान में बना हुआ होता है। मन के तत्त्व जीवन-जगत् के दिये हुए तत्त्व है।

अतएव मनुष्य की समाजशास्त्रीय व्याख्या और मनोवैज्ञानिक व्याख्या को एक-दूसरे में अलग करना सुविधाजनक भले ही हो, इन दोनों की सीमाएँ जान लेना आवश्यक है। इस सीमा बोध न अभव ने ही बला की व्याख्या को यदि एक ओर यान्त्रिक समाजशास्त्रीय बना दिया है, तो दूसरी ओर उसे विगुद मनोविज्ञान का या अध्यात्मवाद का अंग मान लिया गया है।

बला के मनस्तत्त्व अन्तर्तत्त्व-व्यवस्था का ही एक भाग है। यह अन्तर्तत्त्व-व्यवस्था आत्मसात्कृत जीवन-जगत् ही है। अतएव, बला के मनस्तत्त्व भी

आत्मसात्कृत जीवन जगत् का अंग हैं। आत्मसात्कृत जीवन-जगत् [और] बाह्य जीवन-जगत् में हमेशा द्वन्द्व होता है, फिर सामंजस्य होता है, फिर द्वन्द्व होता है। आत्मसात्कृत जीवन जगत् मन की विकासमान स्थिति का द्योतक है। बाह्य जीवन-जगत् मानव सम्बन्धों की अपनी विकासमान विशेष स्थितियों के विशेष स्तर को उपस्थित करता है। परस्पर क्रिया प्रतिक्रिया करनेवाले इन दोनों केन्द्रों में आधारभूत परस्पर-सामंजस्य है, साथ ही द्वन्द्व भी है। ये दोनों एक-दूसरे को सशोधित-परिवर्धित परिवर्तित करते रहते हैं। इनका द्वन्द्व सापेक्ष है, निरपेक्ष नहीं। सामंजस्य सापेक्ष है, निरपेक्ष नहीं। यह विवेचन नयी आवश्यक है, इसका उत्तर आगे मिलेगा।

बाह्य जीवन-जगत् के प्रत्याघात से विचलित होकर जब अन्तर्तत्त्व व्यवस्था का अंगभूत कोई मनस्तत्त्व, एक तीव्र लहर के रूप में उत्थित होकर, मन की आँखों के सामने तरंगायित और उद्घाटित और आलोचित होते हुए, अभिव्यक्ति के लिए आतुर हो उठता है, तब वह कला के वस्तु तत्त्व के रूप में प्रस्तुत हो जाता है। ध्यान रहे कि कला-वस्तु बनने के लिए मन की आँखों के सामने (1) तरंगायित, (2) उद्घाटित, (3) आलोचित, (4) अभिव्यक्ति के लिए आतुर, हो उठना नितांत आवश्यक है।

तरंगायित होना का सम्बन्ध आवेग से है। उद्घाटित होने की अवस्था का सम्बन्ध बोध-पक्ष से है—ऐसे बोध-पक्ष में जो ज्ञानात्मक आधार पर स्थिर होकर व्यक्तित्ववृद्धता की स्थिति से अनुभव-वर्ता की ऊँचा कर देता है। वस्तुतः, यही न रूप पक्ष भी आरम्भ हो जाता है। मनस्तत्त्व यहाँ रूप लेकर प्रस्तुत होता है। यह कला का प्रथम क्षण है। किन्तु यह रूप स्थिर नहीं है। कला का द्वितीय क्षण तब से आरम्भ होता है, जब वह मनस्तत्त्व अन्य समशील मनस्तत्त्वों अथवा अनुभवों से मिल अधिक भूत, अधिक सश्लेषित तथा कल्पनालोचित हो जाता है। ऐसा स्थिति में, कला के प्रथम क्षण में उपस्थित रूप कुछ न कुछ बदल जाता है, उसमें व्यापक अर्थ आ जाता है, वह अधिक सामान्य हो जाता है, वह किसी व्यापक महत्त्व में भर उठता है। व्यक्तित्ववृद्धता की स्थिति नष्ट होकर उस तत्त्व के व्यापक महत्त्व की स्थापना होती है।

यहाँ में कला का अभिव्यक्ति करने लगता है, तब वह रूप बहुत कुछ बदल जाते हैं। परिणामतः, पूर्ण की हुई कलाकृति, अपनी पूर्वगत तत्त्वानुभूति की व्यापकविभागा में बहुत कुछ भिन्न हो जाती है।

संक्षेप में, तत्त्व अपना रूप लेकर उपस्थित होता है। किन्तु न यह तत्त्व स्थिर है और न यह रूप। यह हृदय में समशील तत्त्वों और अनुभवों में संयुक्त होता हुआ व्यापक अर्थमत्ता से अपने को परिपूर्ण करता जाता है। उसमें व्यक्तिगत अवयवों का विकास होता जाता है, व्यक्तित्ववृद्धता की स्थिति होती जाती है, और एक विशेष प्रकार की हादिक भुवतावस्था बढ़ती जाती है। यह तत्त्व-समुदाय या रूप समुच्चय जब शब्द-रंग स्वराभिव्यक्ति के प्रयत्नों में स्थान होता है, तब वह स्वयं भी बदलने लगता है।

शब्द, आदि सामाजिक परम्परा से उपलब्ध होते हैं। विभिन्न तत्त्व-समूहों

द्वारा मनस्तत्त्वानुकूल प्रभावों को संगठित करने की कोशिश की जाती है। कवि यह अनुभव करता है कि वह अपने अन्तरानुभूत तत्त्वों को प्रकट कर रहा है। होता यह है कि वह अभिव्यक्ति की प्रक्रिया में उन तत्त्व-रूपों को अनजाने में बदलने लगता है। वस्तुतः, आत्मसात्कृत जीवन-जगत् कलात्मक आवेग में तरंगित होकर कवि के हृदय में जब एक कलात्मक वेदना बन जाता है, तब वह अपने बाह्यीकरण के लिए छटपटाने लगता है। कलात्मक चेतना अन्तर्तत्त्वों को बाह्योन्मुख गति द्वारा से बनी हुई है। जिस प्रकार हम जीवन में बाह्य जीवन-जगत् को अपने अभ्यन्तर में संशोधित-सम्पादित कर आत्ममात कर लेते हैं, उसी तरह हम शब्दों द्वारा आत्मसात्कृत को बाह्यगत करते जाते हैं, चाहे ये शब्द साधारण वातचीत में प्रकट हों, भाषणों में, लेखों में प्रकट हों, अथवा छन्द-नय में उद्घाटित हों। बाह्य या आभ्यन्तरीकरण और आभ्यन्तरीकृत या बाह्यीकरण—यह एक चक्र है जो अखिरत है।

बाह्य के आभ्यन्तरीकरण की प्रक्रिया में बाह्य और अभ्यन्तर का सामंजस्य और द्वन्द्व छिपा हुआ है, उसी प्रकार अभ्यन्तर के बाह्यीकरण में भी सामंजस्य और द्वन्द्व सम्मिश्रित है।

कलाकार, साधारणतः, जिन विषयों का कला के लिए चुनाव करना है, वह युगानुरूप ही होता है। यदि हम कलाकृतियों का ऐतिहासिक अध्ययन करें तो हम पायेंगे कि विशेष युग में विशेष विषयों की लेकर ही कलाकृतियाँ सामने आयी हैं। जो वर्ग-संस्कृति के क्षेत्र में मजबूत है, वह अपने वर्ग सम्बन्धों के भीतर उपस्थित मानव-सम्बन्धों को ध्यान में रख, अपनी विशेष स्थिति और अवस्था के अनुसार, अपनी विशेष प्रवृत्तियाँ प्रकट करता है। उदाहरणतः, हिन्दी साहित्य के सामन्ती काल में वीर, शृंगार और अध्यात्म—ये तीन ही विषय आवृत्त और पुनरावृत्त होते [रहे]। आत्मसात्कृत जीवन जगत् तो वैविध्यपूर्ण है। किन्तु क्या कारण है कि साहित्यिक प्रयास केवल वीर, शृंगार और अध्यात्म तक ही सीमित रहे? क्या कारण है कि आत्मसात्कृत जीवन-जगत् के वैविध्य की उपेक्षा की गयी? इसका क्या उत्तर है? क्या कारण है कि सांस्कृतिक क्षेत्र में सक्रिय वर्ग—चाहे वह निम्न वर्ग में उठे हुए कबीर [हो], या ग्रामीण सामन्ती वर्ग में उठे हुए रहीम—शृंगार और अध्यात्म को ही प्रधानता देते रहे? इस प्रश्न को यह कहकर टरका दिया जाता है कि उन दिनों आत्म-चेतना विकसित नहीं हुई थी। किन्तु अन्तश्चेतना के विकास के मानी भी क्या हैं?

स्पष्ट है कि बाह्य जीवन-जगत् को संशोधित-सम्पादित करते हुए जो आत्मसात्कृत जीवन-जगत् हृदय में उपलब्ध होता है, उस आत्मसात्कृत जीवन-जगत् के केवल वे ही अंग प्रकाश में लाये जाते हैं, अर्थात् कलात्मक रूप में बाह्यीकृत किये जाते हैं, कि जिन अंगों का समाज में कोई मूल्य हो, कोई स्थान हो, अथवा मूल्य हो भक्तों की सम्भावना हो म्यान या सकल की सम्भावना हो।

महत्त्व की बात यह है कि समाज के भीतर मानव-सम्बन्धों की जो अवस्था है, वह अवस्था अर्जित ज्ञान परम्परा या भाव-परम्परा में ही अपने-आपको उद्बुद्ध और मचेत पाती है। मध्ययुग में निम्न वर्ग से आये सन्त और कवि इस अर्जित ज्ञान-परम्परा या भाव-परम्परा में ही कुछ फेरफार करके अपने को उद्बुद्ध और सचेत पाते हैं। इस अर्जित ज्ञान परम्परा या भाव-परम्परा के ही कुछ तत्त्वों को

(भक्ति-तत्त्व को) अपने लिए उपयुक्त समझ, उसके आधार पर अपनी स्थिति मगठित करते हैं। और फिर इन तत्त्वों के अनुसार जो बातें समाज में नहीं हैं या उसके दिल्कुन विरुद्ध जाती हैं, उनका खण्डन करते हैं, अथवा ऐसी जीवन पद्धति या भाव-पद्धति का निर्माण करते हैं जिनसे वे प्रतिकूल बातें खण्डित हों। इस प्रकार वे, एक ओर, समाज के साथ सामंजस्य, तो, दूसरी ओर, उसके साथ द्वन्द्व—इन दोनों का निर्माण करते हैं। समाज के साथ सामंजस्य और द्वन्द्व की यह युगपत् प्रक्रिया हम भक्ति-आन्दोलन में परिलक्षित होती है। समाज के साथ सामंजस्य और द्वन्द्व एक साथ उपस्थित करनेवाला इस भक्ति-आन्दोलन की विशेषता दृष्टव्य है।

संक्षेप में, अर्जित ज्ञान-परम्परा या भाव-परम्परा के उभे तत्त्वों को, जो आत्ममातृक जीवन-जगत् का ही अंग हैं, कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए चुना जाता है। जो वास्तव जगत् से या तो वर्तमान वास्तविकता के आधार पर अपने वर्ग में मनोवैज्ञानिक सामंजस्य स्थापित करें, अथवा किसी बृहत्तर अभिन्नपित सामंजस्य के लिए द्वन्द्व स्थापित करें, अथवा सामंजस्य और द्वन्द्व दोनों को एक साथ लेकर चलें। यौन-मौ बात द्वन्द्व स्थापित करेगी और बौद्ध में तत्त्व सामंजस्य स्थापित करेंगे, यह बात अपनी अपनी श्रेणी की वास्तविक मनोवैज्ञानिक स्थिति पर निर्भर है। दूसरे शब्दों में, उस श्रेणी के जीवन-मूल्यों पर अवलम्बित है। महत्त्व की बात यह है कि केवल उन अभ्यन्तर तत्त्वों की कलात्मक बाह्यीकरण के लिए आवश्यक समझा जाता है जो उक्त सामंजस्य या द्वन्द्व के लिए महत्त्वपूर्ण सिद्ध हों या महत्त्वपूर्ण प्रतीत हों। कलाकार अन्तर में उत्पन्न उन तत्त्वों को ही प्रधानता देता है, जो उसे महत्त्वपूर्ण प्रतीत होते हैं। यह महत्त्व भावना केवल सवैज्ञानिक नहीं है। वह महत्त्व भावना उस वर्ग की मनोवैज्ञानिक स्थिति के आधार पर खड़ी हुई मनोवैज्ञानिक आवश्यकताओं के अनुसार बनती है। फलतः अन्य अन्ततत्त्वों की कलात्मक अभिव्यक्ति नहीं हो पाती। बाह्य जीवन-जगत् से प्राप्त जो जीवन मूल्य उसने गृहीत, सम्पादित और सन्नाधित किये हैं, उनके अनुसार वह बनती हुई है। संक्षेप में, यह मूल्य भावना अथवा महत्त्व भावना केवल आत्म सम्भूत नहीं है, बरन वह बाह्य जीवन जगत् के मूल्यों से समन्वित-मशोध्यत है।

अर्जित ज्ञान परम्परा और भाव-परम्परा के आधार पर ही सामान्य काल में कलाकारों ने और शृंगार और अध्यात्म सम्बन्धी विषय लिये। सामन्ती समाज में व्यक्ति स्वातन्त्र्य के मूल्यों का अभाव होने से, अन्य अन्ततत्त्वों की बाह्य अभिव्यक्ति नहीं हो सकी।

ब्रिटिश छत्र छाया के अन्तर्गत पूँजीवादी आधुनिक युग का जो अभ्युत्थान हुआ, उसमें एक ओर, व्यक्ति-स्वातन्त्र्यानुकूल व्यक्ति निष्ठ भाव धारा और राष्ट्रीय भाव धारा का उदयान हुआ। इन जीवन मूल्यों के अनुसार, अर्जित ज्ञान परम्परा और भाव-परम्परा का सम्पादन संशोधन संकलन और विकास किया गया। कलाकारों ने वे ही विषय चुने जो उनके युग प्रवृत्तियों के अनुरूप हों। छायावाद का जन्म और विकास इन्हीं आग्रहों के उत्थान का रस है।

छायावादी प्रवृत्ति के विरुद्ध प्रगतिवाद का जो महान आन्दोलन उठ खड़ा हुआ, वह एक विशेष काल में मध्यवर्ग की एक विशेष मनोवैज्ञानिक स्थिति का चोकर है। हमारे राष्ट्रवाद ने राष्ट्रीय मुक्ति की जो कल्पना की थी उसका सार-

सत्त्व प्रगतिवाद में पूर्ण रूप से स्फुट हुआ। प्रगतिवादी वाक्य राष्ट्रीय वाक्य है। राष्ट्रीवादी आन्दोलन में बार-बार उठाये [गये] शोषण से सर्वांगीण मुक्ति के स्वप्न को वह तर्क-संगत निष्कर्षों तक ले गया। निराला और पन्त का इस आन्दोलन में आना या अन्यो का उसमें समीप रहना यही बताता है।

सक्षेप में, आत्मसात्कृत जीवन-जगत् के वे ही अश कलाकार को अभिव्यक्ति के लिए बाध्य करते हैं, कि जो अश समाज अथवा वर्ग की मन स्थिति से उत्पन्न तथा उसके द्वारा प्रदत्त जीवन-मूल्यों से हृदय में उत्पन्न हुई महत्त्व-भावना द्वारा अभिव्यक्ति के लिए सकलित किये जाते हैं। कला के ऐतिहासिक अनुशीलन से यह बात बिनकुल स्पष्ट हो जाती है।

सक्षेप में, आत्मभिव्यक्ति बाह्य जीवन-जगत् में प्रचलित जीवन-मूल्यों के आघातों से संचालित है। हम यह पहले ही कह चुके हैं कि मन की स्वतन्त्रता, वस्तुतः, अस्पष्ट सीमित और सापेक्ष है। यही कारण है कि अन्तर्तत्त्व व्यवस्था का बहुत थोड़ा अंश—अपने जीवनानुभवों, ज्ञान-संवेदनाओं और संवेदनात्मक ज्ञान का बहुत थोड़ा भाग—कला के वस्तु-तत्त्व के रूप में प्रकट और अभिव्यक्त होता है। बहुत-से महान् और महत्त्वपूर्ण अनुभव अप्रकट रह जाते हैं। इसका कारण ही यह है कि प्रकटीकरण के लिए अन्तर्तत्त्वों का संकलन करनेवाली जो महत्त्व-भावना है, वह बाह्य जीवन-जगत् के आत्मसात् किये हुए जीवन मूल्यों में बनी हुई। यही कारण है कि युग-विशेष में कला के दौख में अभिव्यक्ति के लिए विशेष-विशेष विषय ही चुने जाते हैं। कलाकार यह सोचता है कि वह विषय के चुनाव में स्वतन्त्र है। सच तो यह है कि उसका यह स्वातन्त्र्य, उसके अनजाने ही, काट-तराशकर बहुत ही छोटा, सीमित और सापेक्ष कर दिया गया है। चूंकि उसकी संचालित स्वतन्त्रता को काटने-तराशनेवाली यह शक्ति, प्रवृत्ति और परोक्ष रहकर, अदृश्य रूप से उसके अन्तःकरण में प्रवेश कर, उसी के अन्तःकरण का भाग बनकर, काम करती है, इसलिए वह सोचता है कि वह स्वतन्त्र है।

कहने का साराण यह है कि कला के वस्तु तत्त्व वे अन्तर्तत्त्व हैं जो बाह्य जीवन-जगत् के आत्मसात् किये हुए जीवन-मूल्यों द्वारा संयुक्त होकर मन की आँखों के सामने आलोकित और तरंगायित हो उठते हैं और जिनके बारे में यह प्रतीत होता रहता है कि वे अभिव्यक्ति के लिए, अर्थात् कलात्मक बाह्यीकरण के लिए, किसी न-किसी प्रकार से महत्त्वपूर्ण हैं। इस महत्त्व-भावना के अभाव में कलाभिव्यक्ति असम्भव है।

यह महत्त्व-भावना ही कलाभिव्यक्ति को वर्ग या समाज से सामंजस्य में स्थापित करती है, अथवा बृहत्तर सामंजस्य के लिए उसे द्वन्द्व रूप में उपस्थित करती है। कौन-सी रचना समाजशास्त्रीय दृष्टि से प्रगतिशील या अप्रगतिशील है, इसका विचार करने के लिए पहले यह प्रश्न पूछना होगा कि वह द्वन्द्व या सामंजस्य समाज या वर्ग की किसी स्थिति, अवस्था या प्रवृत्ति के साथ है। यह प्रश्न पूर्णतः वैध है।

आलोचना रूप की भी होती है, तत्त्व की भी। जब तत्त्व की आलोचना की जाती है तब समाजशास्त्रीय प्रश्न दरकिनार रखना गलत है। हाँ, यह हो सकता है कि समाजशास्त्रीय विवेचनों में मतभेद हो। परन्तु इस प्रश्न को उड़ा देना अन्धता है।

हम बला के तीन हाथों का उल्लेख कर चुके हैं। अभ्यन्तर में तत्त्व, रूप के बिना प्रकट होना असम्भव है। रूप का अर्थ केवल चित्र ही नहीं, वरन् शब्द-रग-स्वर-प्रवाह, इनमें से कुछ भी हो सकता है, अथवा उनका संयोग हो सकता है। मनस्तत्त्व का रूप—या तत्त्वस्वयं—निश्चल नहीं है। वह समशील अन्तर्तत्त्वों से संयोग करता हुआ रूप-विकास या रूप-संशोधन करता जाता है। सच तो यह है कि उनका परलवन और विवर्तन होता जाना है। इस अन्तर-अभिव्यक्ति को जब बाह्य अभिव्यक्ति में बदला जाता है तब अन्तर-अभिव्यक्ति का रूप भी बहुत-कुछ परिवर्तित हो जाता है।

भाषा एक सामाजिक सम्पत्ति है। आत्ममातृवृत्त जीवन-जगत् के तत्त्व, जब इस सामाजिक माध्यम द्वारा प्रकट होने के लिए आतुर हो उठते हैं, तब उनके प्रयत्नों में दो विशेषताएँ दिखायी पड़ती हैं। एक तो यह कि मनस्तत्त्व अपनी अन्तर-अभिव्यक्ति को कायम रखने और उसी मौलिक रूप में प्रकट होने के लिए भाषा में विविध प्रकार के शब्द-संयोगों की रचना करते हैं। इस प्रकार के भाषा पर अपना प्रभाव छोड़ जाते हैं। भाषा ही भाषा की सामाजिकता के ढाँचे में अपने को फिट करने के लिए स्वयं ही अपने-आपको बाटते-सराते रहते हैं।

वस्तु और रूप : तीन

काव्य के 'वस्तु और रूप' के सम्बन्ध में भोचते हुए, मेरा मन बिन्ही बातों पर रुक जाता है। पहली बात तो यह कि क्या काव्य की वस्तु का मेरे हृदय से सीधा सम्बन्ध है? उत्तर है, 'हाँ'। किन्तु, जब मैं इस 'हाँ' की पड़ताल करने बैठता हूँ तो पता चलता है कि उस 'वस्तु' का जो व्यापक अभिप्राय है, उसे मैंने अनुभूत किया है, इसीलिए मैंने बड़ी मेहनत से उसे (उस वस्तु को) प्रस्तुत किया है। 'व्यापक अभिप्राय' से मेरा मतलब क्या है? इसका उत्तर देते हुए, असन्दिग्ध रूप से, मैं बाह्य जीवन-जगत् पर आ जाता हूँ। 'बाह्य' का अर्थ है, मुझसे बाह्य—मित्र, परिवार, परिवेश, साहित्य-जगत् राजनैतिक क्षेत्र, आदि-आदि। हाँ, यह हो सकता है कि मेरी कविताएँ कोई न पढ़े, वे रही की टोकरी में डाल दी जायें, मेरी मृत्यु के बाद वे जला दी जायें। फिर भी मैं उन्हें लिखता अवश्य हूँ। मेरा यातावरण, मेरा परिवेग, मुझे साहित्यिक कार्यों के लिए कोई प्रोत्साहन नहीं देता। इसके विपरीत, वह मुझ परावर्त करता है। फिर भी, मैं लिखता हूँ। दीर्घ कविताएँ लिखता हूँ। एक-एक कविता छह-छह महीना चलती है। सब कार्य

हिस्स अवश्य पसन्द आयय । ना, उस समान-धमा क इन्तजार मे—या यूँ कहिए

वि आशा में—मेरे इस कमरे में कवि-वर्म चल रहा है। उस समान-धर्मा का रंग मेरी आँखों के सामने अवश्य प्रस्तुत होगा है। वह मुझमें अधिक बुद्धिमान, अधिक अनुभवी, अधिक उदार, अधिक गहृदय, अधिक मर्मज्ञ, अधिक मेधावी होगा। वह मेरे गुण-द्रोषों का विवेचन व था।

किन्तु, मैं इस प्रकार की कल्पना करने दिन निपटणों को छुटा रहा हूँ या प्रकट कर रहा हूँ? उत्तर मिलता है (1) यह युग उस पूँजीवाद का युग है, जिसमें पूँजीवाद कविता का दुश्मन है। पूँजीवाद एक बार मुप्रतिष्ठित हो जाने पर सांस्कृतिक क्षेत्र में सबसे पहले कविता पर हमला करता है। कविता की समस्त भावावेशों से छिन्न कर, इस विशाल परस्पर-द्वन्द्वमय महान् गुणों से युक्त वैविध्य-पूर्ण जीवन जगत् के सार्वक स्पर्श से बहुत दूर हटाकर, यह युग उसे (कविता को) निष्प्राण अथवा क्षीण-छाया-मगान बना देता है।

(2) सबसे पहले यह पूँजीवाद कवियों को वह विश्व-दृष्टि और विश्व-स्वप्न रखने ही नहीं देता, कि जो दृष्टि या जो स्वप्न जीवन-जगत् की व्याख्या और उसकी विकासमान प्रक्रिया के आन्तरिकरण से उत्पन्न होता है। कवि भले ही अपनी आस्था के तत्त्व गिनाये, मच तो यह है कि वह किसी वायवीय मानवता में ही वायवीय अस्था रखता है। यह आस्था प्रेरणाप्रद सिद्धान्त नहीं बन पाती। ऐसी आस्था किसी विशाल उद्देश्य और लक्ष्य की ओर जीवन-क्रिया को प्रवाहित नहीं करती। जीवन-जगत् में घननेवाले प्रक्रिया-आवेगों में कवि आध्यात्मिक और क्रियात्मक रूप से भाग नहीं लेता; राजनैतिक और सामाजिक क्रिया प्रवाहा की तो बात ही दूर रहे। छायावाद के पास और कुछ न रही तो व्यापक आध्यात्मिक विश्व स्वप्न था, साथ ही राष्ट्रीय सांस्कृतिक प्रेरणा थी। उसके पास अपना एक दर्शन था। स्वाधीनता की प्राप्ति के अनन्तर, पूँजीवाद के सम्पूर्ण प्रभुत्व के बाद, उसकी भावनाओं का भी दार्शनिक औचित्योत्तरण था। वर्तमान प्रवृत्तियों के पास तो वह भी नहीं है। फलतः, आज की प्रवृत्तियाँ एकदम व्यक्ति-स्वातन्त्र्य-आदी हैं।

(3) लेकिन इन बातों से मेरा क्या सम्बन्ध है? नहीं, मैं मानूँ या न मानूँ, सम्बन्ध तो है ही। मैं वस्तुतः तीन युग देखे हैं। छायावाद का पूर्ण प्रकाश मेरी आँखों के सामने हुआ। किन्तु मैं कभी छायावादी नहीं हो सका। उसके विरुद्ध प्रति-क्रियाएँ ही हृदय में जमा होती गयीं। मैंने प्रगतिवाद का अभ्युत्थान देखा। अपने छोटे-से क्षेत्र में, छोटे-से गाँव, शहर या कस्बे में, भरपूर कोशिश की कि उनका फैलाव हो। वह खूब फैला। किन्तु मेरी कविता प्रगतिवादी ढाँचे की नहीं अपना सकी। मैंने, व्यक्तिगत, इनर जगत् में उसके प्रभाव का प्रसार किया। आज भी प्रगतिवादी कविताएँ हमारे निम्न मध्यवर्ग में बहुत लोकप्रिय हैं। अगर भद्र साहित्य-क्षेत्र से वह प्रवृत्ति उठ गयी हो तो उठ जगत्। किन्तु हमारे छोटे छोटे शिक्षक, गाँव या शहर के पोस्ट मास्टर, उत्तम विद्यार्थी, यहाँ तक कि हमारे चाय-घर में बैठनेवाले युवक, आदि-आदि लोग, उस बेहद पसन्द करते हैं। मुझे यह है कि मैं 'नयी कविता' भी उन्हें सुना जाता हूँ, बहुतों को वे पसन्द आती हैं।

यह कहना मलत है कि मेरी कविताएँ लोगों को समझ में नहीं आती। किन्तु, यह बात सत्य है कि वे प्रगतिवादी ढाँचे की नहीं हैं, न उनकी तत्त्व-व्यवस्था विद्युत् सामाजिक-राजनैतिक है, यद्यपि ये सामाजिक-राजनैतिक तत्त्व, बेमालूम तरीके

से, उनमें मिले हुए हैं।

सच तो यह है कि मैंने काव्य जगत् के आत्मीय क्षेत्र में, प्रगतिवाद-विशिष्ट यान्त्रिक रूप से चलनेवाले राजनैतिक-सामाजिक विचार-भाव, यान्त्रिक गंज और यान्त्रिक छन्द अस्वीकार कर दिये। मुझे प्रतीत हुआ कि काव्य में मनुष्य की सामाजिक-राजनैतिक इयत्ता ही प्रकट नहीं होनी चाहिए (किन्तु उसको काटकर नहीं फेंका जा सकता, जैसा कि आजकल हो रहा है), किन्तु पूर्ण मनुष्य के दर्शन, मानव-जीवन के सभी पक्षों के दर्शन, होने चाहिए, स्पन्दनशील वैविध्यपूर्ण महान् गुणों से युक्त साहित्यिक मानव-जीवन की प्रतिष्ठा होनी चाहिए। प्रगतिवाद एक-क्षेत्रीय था, यन्त्रवाद था, वह एक विशेष काल में मध्यवर्ग की एक विशेष मनो-वैज्ञानिक दशा का ही सूचक था। वह दशा समाप्त हुई, और वह धारा भी (धारा के रूप में) समाप्त हो गयी। किन्तु उसके द्वारा उठाये गये प्रश्न आज भी सुलझे नहीं। उसके लक्ष्य अभी भी पूरे नहीं हुए। संक्षेप में, मेरे अपने मानसिक क्षेत्र में छायावाद और तदनन्तर प्रगतिवाद के विरुद्ध प्रतिक्रियाएँ होती रही। मैं खुपचाप अपनी कविता का विकास करता रहा। विशेष प्रोत्साहन भी नहीं था।

स्वाधीनता-पूर्व के काल में जोर 'नयी कविता' बड़ी है, वह अलग ढंग से बड़ी है। 'नयी कविता' के उत्थान या आरम्भ का श्रेय (स्वाधीनता-पूर्व के काल में) एक व्यक्ति को देना अनेतिहासिक होगा। हम लोग किसी के प्रभाव में नहीं थे, न हम किसी को प्रभावित कर रहे थे। स्वाधीनता-काल शुरू होते ही, साहित्यिक क्षेत्र में अवसरवाद की बाढ़ आ गयी। सरकारी नौकरियों में तो साहित्यकार पहुँचे ही, उन्होंने अपने को साहित्यकार क्षेत्र में आयी हुई नयी पीढ़ियों से पूछक कर लिया। इस अवसरवाद की बाढ़ में प्रगतिवाद तो सूख ही गया, उस पर हमलोग भी शुष्क हुए। उसका रहा-सहा प्रभाव खत्म करने की कोशिशें हुईं। 'व्यक्ति-स्वातन्त्र्यवाद' चल पड़ा। उन्हीं दिनों, 'नयी कविता' का दूसरा उत्थान शुरू होता है।

छायावाद और प्रगतिवाद के बाद, कोई ऐसी व्यापक मानव-आस्था मंदान में नहीं आयी जो जीवन को विद्युन्मय कर दे। मेरा मतलब साहित्यिक मंदान से है। किन्तु जो लोग साहित्य नहीं पढ़ते, साहित्यिक क्षेत्र से छिन्न होकर साधारण जनता (वह उत्पीड़ित मध्यवर्गीय जनता ही क्यों न सही) से दूर नहीं हटे उनके भाव और बुद्धि और आस्था स्थिर रही। ये लोग चायनीय वास्था में चायवीय तरीके से अपनी सज्जनताएँ निकालते रहे।

(1) ना उभरना नाम न रह), क्योंकि जनता रहेगी। उस जनता के जीवन स्थिति को कोई नहीं मार सकता। संक्षेप में हमें अन्त में जनता पर ही आना पड़ता है, क्योंकि बड़ी हमें प्रहारों से बचाती है, हमें आश्रय देती है और अपने तरीके से हमें जीवन-सविद्याएँ भी देती है। उसको छोड़कर हम कहाँ जायें। उसका अँधेरा विशाल है। किन्तु उसमें अग्नि है, उससे ऊँचा मिलती है, प्रकाश भी। हमारे पास कोई न्यस्त स्वार्थ नहीं है। ज्यादा से-ज्यादा तुम कविता नहीं छापोगे। मत छापो। तुम हमें प्राइमरी स्कूलों में, जन्मद-भवनो में जाने से नहीं रोक सकते।

तो, मैं यह कहना चाहता था कि कला का सघर्ष, वस्तुतः, तत्त्व का, तत्त्व के एकीकरण का, तत्त्व के परिष्कार का, तत्त्व के विकास का, सघर्ष है। जो लोग यह सोचते हैं कि 'तुम नहीं व्याप सकते, तुम में जो व्याप है, उमी को निवाहो'... तो हम मनुष्य को बन्द सन्दूक, बन्द सिस्टम, नहीं मानते। तुम कहते हो, 'दीठ से टोहकर नहीं, मन के उन्मेष से उसे जानो'। किन्तु हमारा जयाल है कि दीठ से टोहना भी आवश्यक है। सक्षेप में, तत्त्व के विकास और परिष्कार के बिना हम अपना स्वयं का जीवन भी परिष्कृत नहीं कर सकते, जान नहीं सकते।

यह विलुप्त सही है कि मनुष्य का जीवन जितना व्यापक, विविध क्षेत्रीय होगा, तथा जीवन-जगत् की विभिन्न विकासमान प्रक्रियाओं में भाग लेता रहेगा, उतना ही वह समृद्ध होगा। सच तो यह है कि वस्तु के परिष्करण के लिए अनुभव-समृद्धि आवश्यक है। इस अनुभव-समृद्धि के बिना, तत्त्व हल्का रहेगा। साहित्य जीवन का प्रतिबिम्ब है। इसीलिए हमें सबसे पहले जीवन की चिन्ता होनी चाहिए। किन्तु मेरी इस भूमिका को लोग नहीं मानते। वे ऐसे मौकों पर साहित्यशास्त्रीय ढंग से इस प्रश्न पर विचार करना चाहते हैं। मेरा खयाल है कि साहित्य-चिन्ता और जीवन-चिन्ता में जीवन-चिन्ता का स्थान प्रथम और साहित्य-चिन्ता का स्थान द्वितीय है। 'जीवन-चिन्ता' में जीवन-जगत् आ गया। जो लेखक तत्त्व के विकास और परिष्कार की चिन्ता नहीं करता, वस्तुतः वह प्रतिक्रिया के हाथों में खेलता है। यही नहीं, वह यह सोचता है कि उसकी अपनी सवेदना, जो अभिव्यक्ति चाहती है, अभिव्यक्ति की आतुरता-मात्र के कारण बहुत सिगनीफिकेण्ट है, मार्मिक है। उसका औचित्य वह अपनी आतुर उद्दिष्टता में खोजता है। निःसन्देह, अभिव्यक्ति-कार्य के औचित्य का यह आरम्भ-पक्ष है। किन्तु उसका एक वस्तु-पक्ष भी है, और वह यह कि कहां तक हमारी व्यञ्जना व्यापक अभिप्राय रखती है, और कहां तक वह मानव-जीवन के मार्मिक पक्षों का उद्घाटन और चित्रण करती है। किन्तु लेखक का इस वस्तु-पक्ष की ओर ध्यान नहीं जाता।

इसका एक अनिष्टकारी परिणाम होता है। वह यह कि व्यक्ति-स्वस्थता-त्मक और जड़भूत हो जाता है। जीवन-जगत् के ज्ञानात्मक सवेदनो और मवेदना-त्मक ज्ञान के प्रतिफल विकास का कार्य तो पीछे छूट जाता है, और मनुष्य अपने में घिर जाता है। सच पूछा जाये तो आज की कविता की प्रच्छन्न अर्थ प्रच्छन्न आधार-भूमि यही घिराव, फैलाव और तनाव है। अगर तनाव रहे तो कोई बात नहीं। तनाव केवल घिराव से ही उत्पन्न नहीं होता। वह तो सचेत और जागरूक द्वन्द्व सघर्ष से भी उत्पन्न हो सकता है। लेकिन मुश्किल यह है कि यदि व्यक्तित्व में केवल घिराव-ही घिराव रहे—भले ही लेखक इस घिराव को कोई न-कोई अच्छा नाम देकर ढरका दे—तो व्यक्तित्व स्थित्यात्मक हो जायेगा। मुझे भय है कि हमारी साहित्य-टेकनी के सिर पर बैठे हुए बहुत-से लेखक विचारकों का व्यक्तित्व जड़भूत और स्थित्यात्मक हो गया है। उनकी अभिव्यक्ति भी जड़भूत हो गयी है। यहाँ मेरा अभिप्राय उनकी प्रतिभा पर कीचड़ छालना नहीं है, वरन् यह तथ्य प्रकट करना है कि जीवन-जगत् के मार्मिक पक्षों को आत्मसात करने और उन पक्षों की सारी भीतरी सूक्ष्मताओं तथा विक्षेपनाओं को प्रकट करने की तत्परता न उनमें पहले व भी थी, न आगे रहेगी। उनके भीतर जो वेदना नाम की चीज है, वह काफी पुरानी पूँजी है, दिग्गवा के सिर्फ व्याज खा रहे है। वह बेचारी तो बच

की बुद्धिया हो चुकी। रहा यह कि उनके आत्म-पाम जो प्रतिभाशाली लोग एकत्र हैं, वे शायद कुछ अधिक प्रदान करें, यह सम्भावना हो सकती है। किन्तु इसके लक्षण दिखायी नहीं देते। सम्भव है, वे नक्षत्र मेरी दृष्टि-ओझल हों।

मच बात तो यह है कि आज के कवि को आत्म-चेतनम् होकर अपने वाच्य तत्त्व के विनाम परिष्कार और समृद्धि के लिए यत्न करना चाहिए। वास्तविकता

भाति
मन्वे
त तो

दूर, हम तो केवल कुछ ही व्यक्तिगत मनोदशाओं या उनके प्रति प्रतिनिधियों की संवेदनात्मक रूपरेखा प्रस्तुत कर छट्टी पा लेते हैं। जगत् और जीवन के प्रति सचेत और जागरूक होकर, वैविध्यपूर्ण महान् युगों में युक्त जन-माधारण के जीवन से जो व्यक्ति सचेत है, वही मन्वा आत्म-धनम् है। प्रश्न 'आत्म-चेतना' की परिभाषा का नहीं है। प्रश्न उस आत्म-चेतना के तत्त्वों का है। प्रश्न नास्त्रीय ढंग से विचार करने का नहीं है। मवाल है कि आप वहाँ तक अपनी वास्तविकता को, अर्थात् जीवन-जगत् की मार्मिक वास्तविकताओं को, आत्मसात् कर, आभ्यन्तरीकृत कर, उन मार्मिक वास्तविकताओं को पला-रूप देते हैं। यह प्रश्न है, यह एक चुनौती भी है।

यह विस्तृत सरस है कि जला की वस्तु—मात्र विषय नहीं—यह मनस्तरव है। यह भी मच है कि यह मनस्तरव अपने रंग का, अपने रूपावयवों का, मगठन करेगा। किन्तु यदि हम ईषानशर है, तो हम स्वयं वैविध्यपूर्ण जीवन-जगत् की मार्मिक वास्तविकताओं को क्यों न आत्ममात् करें, उसे अपने मनस्तरव का क्यों न अंग बनायें। कृत्रिम रूप से यह नहीं हो सकता। यदि हममें मानव-आस्था है, तो उस आस्था के लिए अलिदान देकर, उस आस्था से एरात्म होकर, हमें अपने जीवन को, अपने व्यक्तिगत जीवन को, उस दिशा की ओर मोड़ना होगा। इसी-लिए मैं कहता हूँ कि पहल जीवन-चिन्ता करनी होगी, साहित्य-चिन्ता उसका अनु-गमन करेगी। जीवन के—अपने जीवन के, हमारे जीवन के—मूलभूत उद्देश्य ही साहित्य के उद्देश्य हैं। तथेय में, जब तक जीवन-जगत् की मार्मिक वास्तविकताओं का आभ्यन्तरीकरण नहीं होता, उन्हें आत्ममात् नहीं किया जाता, तब तक हमने साहित्य का उद्देश्य भी पूरा नहीं किया, यह समझा जायेगा।

यदि हमारे मनस्तरव, जो जला में प्रगट होने के लिए भातर है वस्तुन

री

मार्मिक नहीं होगी, जब वह हम व्यापक मानव-जीवन की मार्मिक वास्तविकताओं को ग्रहण करेगी, और मार्मिक रूप से उनका चित्रण करेगी। अपने व्यक्तित्व को पूरी गरिमा, हृदय का पूरा ओज, बुद्धि की पूरी विशेषण-प्रतिभा, और कहना या मगुल उद्दीप्त आत्मा, एकत्र ममन्दित और बेगुनीभूत होकर जब उस तत्त्व का परिष्कार करने लगेगा, तभी वह तत्त्व अपने सम्पूर्ण निष्कार में, सम्पूर्ण तेजस्विता के साथ, प्रगट होगा। यह मीथी-माटी बात कुछ लोग भूल जाया करते हैं। वे तो केवल आत्मोद्घाटन की बात करते हैं। वहाँ तक उनका यह आत्मोद्घाटन नहीं

है, मार्मिक है, विश्वसनीय है, यह एक अलग ही प्रश्न है।

निश्चय ही, रूप के विकास का प्रश्न तत्त्व के विकास के प्रश्न से जुड़ा हुआ है। वह सार जीवन से जुड़ा हुआ है। हम अपनी बौद्धिक सुविधा की दृष्टि से भले

१६४-दूसरे में अविच्छिन्न

जीवन में समाये हुए हैं।

तत्त्व की समस्या उठती है।

विभिन्न कवियों के लिए रूप-तत्त्व की समस्या भिन्न भिन्न है। जो समस्या मेरे लिए है, वह शमशेर के लिए नहीं। वाक्य-तत्त्व केवल विषय नहीं, वह मन-स्तत्त्व है। मनस्तत्त्व के स्वरूप की जिन विशेषताओं पर कवि जोर देना चाहता है, उन्हीं विशेषताओं के अनुरूप ही वह अपना अभिव्यक्ति-विन्यास गठित करता है। बहिर्मुख कवियों के लिए रूप की समस्या विशेष नहीं होती। किन्तु यदि वे जीवन-जगत की विविध तथा विविष्ट सामिकताओं के उद्घाटन और चित्रण का कार्य हाथ में लें, तो निस्सन्देह वे नये तत्त्व उनकी अवस्था की बमानी भाषा सम्प्रदाय और अभिव्यक्ति-शक्ति को खोजती दे देंगे।

अन्तर्मुख कवियों के लिए — विशेषकर उन कवियों के लिए जिनके मानसिक तन्तु कमजोर हैं, अथवा भाव विद्युत का अधिक भार सह नहीं सकते — उनके लिए (मैं दैहिक कारण बता रहा हूँ) रूप सम्बन्धी कार्य अधिक कठिन हो जाता है। कारण यह है कि मानसिक तन्तु संवेदनाकुल होकर या तो मारी-की-सारी संवेदनाएँ कुछ ही पंक्तियों में उँडेल देना चाहते हैं, अथवा वे तन्तु संवेदनाओं

के कारण दुर्बोध अथवा अस्पष्ट हो जायग। सच ता यह है कि सन् ५५। पु। १० सख गुम्फो को प्रबल करने के हेतु, यथार्थ प्रेरित सञ्चालनकारी कल्पना शक्ति और विद्वान्पणकारी बौद्धिक प्रतिभा, इन दोनों के संयोग और सहयोग की निरन्तर आवश्यकता होती है। इनमें से यदि कोई भी कमजोर हुई तो बड़ी गड़बड़ हो जाती है।

महत्त्व की बात है समस्याओं का, विषयों का, चुनाव । प्रत्येक युग में विशेष विषय और विशेष शैलियाँ ही साहित्य के क्षेत्र में आती हैं । यह सच है । कला के इतिहास को आप देख जाइए । अपने देश के और यूरोप के साहित्य इतिहास पर दृष्टि डालिए । युग स्वयं 'रेजिमेन्टेशन' करता है—वही मही दग से, वही गलत

---=A नगरे रीर है। तेमी स्थिति मे हन महान् साहित्यिक

साहित्य युग

कि वही बर्त-

मान प्रग हमें डलान की ओर तो नहीं ले जा रहा है। यदि वह आवाज उठाये और यदि वह हमें बर्कश प्रतीत हो, तो नि सन्देह हमें कुछ तो आत्म निरीक्षण करना ही होगा। किन्तु उसका अर्थ यह नहीं है कि हमारी उपलब्धियों का हम अन्यास करें। न यह कि हम ऐंठकर बैठ जायें।

तत्त्व और रूप का प्रश्न हमारे सामने उठता ही क्यों है ? इसके दो कारण

हैं। एक तो यह है कि [जो] स्पन्दनशील वैविध्यपूर्ण मानव-जीवन अपनी सारी मार्मिकताओं के साथ हमारी व्यक्तिमत्ता से टकराता रहता है, हम उसको काट-कर फेंक देने हैं। क्यों ? इसलिए कि उसको अभिव्यक्त करने के लिए जो शैली तथा जो शब्द-सम्पदा होनी चाहिए, उसके विकास की ओर हमने ध्यान नहीं दिया, नहीं देना चाहते। हम तो केवल अपनी व्यक्तिगत प्रतिक्रिया प्रस्तुत कर चुप रहना चाहते हैं। प्रतिक्रिया की भी हम बेवय रूपरेखा प्रस्तुत करेंगे।

क्यों ? इसलिए कि कहीं भद्र वर्ग के द्वादश-रूप में वर्कश स्ट्रन न उठे। हमारे हाथ से कोई ऐसी बात न हो जाये, जिससे उस वर्ग की अभिरुचि को धक्का लगे। संक्षेप में, हमने भद्र वर्ग की अभिरुचि की ही सौन्दर्य का मान स्वीकार कर लिया है। इसी प्रकार में निम्न-मध्यवर्ग अपने को उत्पीड़ित जनता की आर तो जाने के बजाय, भद्र-वर्ग के पास पहुँचना चाहता है और उससे 'मटिफिबेन्ट' हासिल करना चाहता है।

भारोण यह है कि अपनी व्यक्तिमत्ता के बास-पास टकरानेवाली (मानव-जीवन की) मार्मिक वास्तविकताओं को प्रकट करने के लिए जिस प्रकार की शैली और शब्द-सम्पदा चाहिए, उसके लिए सघर्ष करना आवश्यक है। यह धीरे-धीरे होगा, अभ्यास से होगा। किन्तु सर्वप्रथम तो उन वास्तविकताओं को आत्मसात् करना पड़ेगा। अगर व्यक्ति स्वातन्त्र्य के नाम पर मन की पापाणवत जडीभूत नहीं करना है, तो हमें जीवन की उन मार्मिक वास्तविकताओं को आत्मसात् करना ही होगा। जागरूकता का यही अर्थ है।

तत्त्व और रूप का प्रश्न इमीनिंग हमारे सामने आता है, उसे धाना चाहिए। एक चुनौती लुझी होनी है वास्तविक जीवन में से, दूसरी चुनौती खड़ी होनी है हमारी अभिव्यक्ति-शैली की सीमाओं और शब्द-सम्पदा की अक्षमताओं में से। (इन सीमाओं के पीछे अभिरुचि की सीमा काम कर रही है)। ये चुनौतियाँ बहुत बड़ी हैं, बहुत विशाल हैं, सम्भव है कई पीढ़ियाँ खप आयें। किन्तु काम तो करना ही होगा।

महत्व की दूसरी बात यह है कि हम अपने साहित्य को एर सक्रमण-काल में से गुजरते हुए देर रहे हैं। इस सक्रमण-काल में वाक्य साहित्य का विशेष नेतृत्व आवश्यक है। यह नेतृत्व ठपर से नहीं आयेगा। भीतर से पैदा होगा। इसलिए, आवश्यक है कि विचार-विनिमय की—अर्थात् सद्भावपूर्ण आलोचना की—अधिष्ठा स्थापना दिया जाये। जो हमसे भिन्न है वह हमारा विरोधी ही हो, यह आवश्यक नहीं है। किन्तु यह आलोचना क्षुब्ध सबसे पहले जीवन में ही मरिय होनी चाहिए। जब तक हम आलोचक की तटस्थ और माय ही माय मर्मज्ञ दृष्टि में जीवन-आलोचना नहीं करते, सूक्ष्म भावों को अवास्तव कहकर उड़ा देते हैं, उनको जीवन की शृंखला-वद्ध वास्तविकता के रूप में नहीं देखते, तब तक काम नहीं चलेगा। साथ ही, इन मूढम भावों को आसमान तक उठाकर, यदि हम अपने सामाजिक-राजनैतिक-दार्शनिक, यहाँ तक कि आध्यात्मिक, लक्ष्यों और आदर्शों में एनाकार नहीं होते, तब तक यह आलोचना भी पगु है। मच तो यह है कि आलोचना की क्षमता के लिए बड़ी ही आध्यात्मिक गम्भीर प्रेरणा चाहिए। वह नहीं है।

इस वास्तविक आत्मवल के अभाव के फलस्वरूप ही, हमारी कविता में

व्यक्तित्व का पूर्ण प्रभाव, हृदय का गम्भीर आवेग, बुद्धि की विश्लेषण-प्रतिभा और कल्पना के दीप्त आलोक के एतद्गतिन समन्वित केन्द्रीकरण के दर्शन नहीं होते। इसीलिए वेबन मानसिक प्रतिक्रिया की कविता खल पड़ती है। मानसिक प्रतिक्रिया की रूपरेखा प्रस्तुत कर हमारे भाईबन्द छुट्टी पा लेते हैं। सब तो यह है कि ये लोग बनक हैं, अहंकार हैं—पूर्वजादी सभ्यता के कारक। साधारण कलक में जो टूटपूजिया उद्वेग होता है और मनोबल का अभाव दिखायी देता है, लगभग वही उनमें भी प्रकट होता है। बनक लोग दामा करेंगे, मेरी वान गलत भी हो सकती है। मारे बनक ऐसे होने भी नहीं। न मारी 'नयी कविता' भी ऐसी है।

इस आत्मबल के अभाव के फलस्वरूप ही, यदि, एक ओर, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की बात कही जाती है, तो दूसरी ओर, व्यक्तित्व के पूर्णोद्भाम को ढाँसा जाता है। काव्यात्मक अभिव्यक्ति की प्रक्रिया में सेंसर्स काम करने लगते हैं, व्यक्तित्व अपनी सम्पूर्ण तेजस्विता और दुर्दम आवाजा के साथ खुलकर सामने नहीं आता। यदि यह खुलकर सामने आने लगे, तो मौनदर्शाभिर्वाचि बीच में टाँग अड़ा देती है। मतलब यह कि मानसिक सेंसर्स काम करने लगते हैं। तभी मुझे लगता है कि आत्मविश्वास और मनोबल की बहुत बड़ी हानि हुई है, जिससे ढाँचे और दबाने के लिए मानसिक प्रतिक्रिया की रूपरेखा-मात्र प्रस्तुत की जाती है। इस हानि की परम्परा काम करने की कोशिशें भी होती हैं। इसका अर्थ यह नहीं है कि नयी कविता में ओज और व्यक्तित्व की तेजस्विता का विलकुल प्रमाण नहीं है। यदि वैसा होता तो वह खल नहीं पड़ती। किन्तु यह त्रितकुस सही है कि बौद्धिक प्रतिक्रिया के नाम पर व्यक्तित्व की सम्पूर्ण तेजस्विता के अनुरोध की ओर ध्यान नहीं दिया जाता। सब तो यह है कि नयी कविता ने बहुत-कुछ पाया है। व्यक्तित्वगत क्षेत्र में मर्मशला और सूक्ष्म भावावलन उमने खब ही किया है। मनोवैज्ञानिक यथार्थ को उमने उभारा है। सूक्ष्म को मूर्त किया है। उसमें बड़ी-बड़ी सम्भावनाएँ हैं। यह काव्य-प्रवृत्ति अभी भी नयी है। उसका विकास अभी होने को है। इसी बात को दृष्टि में रखकर यहाँ विचार प्रस्तुत किये गये हैं। चूँकि मैं 'नयी कविता' से एक होकर यह बात लिख रहा हूँ, इसीलिए मेरा स्वर आलोचनात्मक हो उठा है। कई जगह वह गायद अनुचित भी हो।

मुख्य बातें दो हैं (1) जीवन-जगत् की अभिव्यक्ति के लिए आध्यात्मिक सामर्थ्य उत्पन्न करना आवश्यक है। इस जीवन-जगत् की घुरीनी बहुत बड़ी है। जीवन-जगत् की अभिव्यक्ति के लिए सबसे पहले चेतना का विकास चाहिए, ऐतिहासिक प्रवाहों के आकारान के लिए दृष्टिकोण चाहिए, विश्व-दृष्टि चाहिए, आधुनिक मानव जीवन के प्रति गहरी मर्मज्ञ दृष्टि चाहिए। (2) अभिव्यक्ति-शैली और शब्द-सम्पदा का निरन्तर विनाम आवश्यक है, विभिन्न जीवन-स्थितियों, मनोदशाओं, मानव-चरित्रों तथा घातावरणों को प्रकट करने का काम टाँसा नहीं जा सकता।

जैसा कि मैंने अभी बताया, हमारी काव्याभिव्यक्ति में सेंसर्स बहुत काम करते हैं। इन सेंसर्स का उद्घम हमारी उम गिथिति में है जहाँ अनुभूत मत्ता तथा अनुभविता व्यक्तित्व के प्रेरणकों को प्रकट करने में हम अभिर्वाचि-दोष समझने लागते हैं। इस प्रकार के सेंसर्स के मन्त्रित होने का अर्थ ही यही है कि हम जड़ोभूत

प्रकट ही नहीं हो सका, वह जीवन-जगत् कितना वैविध्यपूर्ण, विस्तृत, मनोरम, और महान् है !

हमारे साहित्य-जगत् के आज के नेता विस्तृत, वैविध्यपूर्ण, परस्पर-द्वन्द्वमय तथा महागता के सारे गुणों से युक्त इस जीवन-जगत् को कभी नहीं देखते और क्यों वे उन्हें किन्हीं विशेष विषयों और शैलियों के [यहाँ पाण्डुलिपि में कुछ पृष्ठ अप्राप्त हैं। — स०] बाह्य-जगत् के द्वन्द्वों का ही, किसी उच्च मनोवैज्ञानिक स्तर पर, आविर्भूत रूप है।

काव्य का वस्तु-तत्त्व कवि की अन्तर्तत्त्व व्यवस्था का ही एक उद्दीप्त रूप है। यह अन्तर्तत्त्व-व्यवस्था क्या है ? हम बाल्यकाल से ही बाह्य जीवन जगत् का, बाह्य तथ्यों, व्यवहार प्रकारों, मूल्यों, भाव तथा ज्ञान की परम्पराओं, आदि-आदि का, अपनी आयु के अनुसार आभ्यन्तरोत्करण करते जाते हैं। अन्तर्तत्त्व-व्यवस्था बाह्य जीवन-जगत् का, अपनी वृत्तियों के अनुसार, आत्मसात्कृत रूप है। किन्तु, यह आत्मसात्कृत जीवन जगत् बाह्य जीवन जगत् की प्रकृति नहीं है। हमारा मन ज्ञानात्मक संवेदनो और संवेदनात्मक ज्ञान द्वारा कबल बाह्य जीवन-जगत् को ग्रहण करता है, वरन् वह उन गृहीत तत्त्वों का, अपने अनुसार, संशोधन सम्पादन और सस्तरण करता है। यह मन की क्रिया है। इस प्रकार आत्मसात्कृत जीवन-जगत् एक मनोवैज्ञानिक सत्ता है जिसकी स्थिति, गति और विकास के मनोवैज्ञानिक नियम होते हैं। इसके विपरीत, बाह्य जीवन-जगत् एक सामाजिक-भौतिक सत्ता है। उसकी स्थिति, गति और विकास के अपने अलग नियम हैं।

मन, नि सन्देह, बाल्यकाल से ही, जीवनारम्भ से ही, बाह्य जगत् के सम्पर्क में, उसके साथ सामंजस्य और द्वन्द्व में, आता है। इस सामंजस्य और द्वन्द्व से ही उस मन की वृत्तियों का विस्तार विकास होता है। मन की क्रिया, अपने ऊर्जा-रूप में, स्वतन्त्र है। किन्तु, मन की वृत्तियाँ और इच्छाएँ बाह्य से विस्तृत और सीमित विकसित अथवा दमित होती हैं। उन्हें अपने विकास के नये नये क्षेत्र मिलते हैं अथवा वे सक्षिप्त हो जाती हैं। बाल्यकाल बहुत नाजुक समय होता है। संक्षेप में, बाह्य जीवन-जगत् का अन्त मगठन करनेवाली मन की वृत्तियाँ निरपेक्ष रूप में स्वतन्त्र नहीं हैं। ऊर्जा रूप में वे स्वतन्त्र हैं। बोध पर आधारित सामान्यीकृत (जेनेरेलाइज्ड) ज्ञान प्राप्त करने की बौद्धिक वृत्ति भी बाह्य से प्रभावित होकर सक्षिप्त, विशिप्त या विकसित होती है।

संक्षेप में, मन पूर्णतः स्वतन्त्र नहीं है। वह केवल ऊर्जा-रूप में स्वतन्त्र है। प्राग्निभूत तत्त्व तो प्रकृति-वृत्त होने से स्वतन्त्र हैं ही नहीं। उनका नियन्त्रण प्रकृति द्वारा होता है। मन की प्रतिक्रिया के तत्त्व वे तत्त्व हैं जो मन ने बाह्य से कभी नहीं प्राप्त कर सके होते हैं अथवा अज्ञात और सस्तरित विषय हैं। मन जिन तत्त्वों पर प्रतिक्रिया करता है, वे तत्त्व तो आत्मसात्कृत जीवन जगत् के भाग हैं ही।

संक्षेप में, अन्तर्जगत् के तत्त्व मनोवैज्ञानिक तत्त्व हैं। तत्त्व आभ्यन्तर जगत् का भाग होते हुए भी बाह्य जीवन-जगत् के ही विभिन्न-रूप में या भाव रूप में स्थित हैं। मन केवल ऊर्जा रूप में स्वतन्त्र है। भाजन, प्रजनन, आत्मरक्षादि वृत्तियों से संचालित होते हुए भी, वह मानसिक ऊर्जा, बाह्य जीवन-जगत् का आभ्यन्तरोत्करण करते हुए, उस बाह्य जीवन-जगत् से सामंजस्य और द्वन्द्व की क्रिया में लगी रहती है, और इस प्रकार वह अपनी वृत्तियों को केवल मूर्त ही नहीं करती वरन् उन

वृत्तियों को भी नये-नये उच्च-स्तरीय रूप या निम्न स्तरीय रूप देती है।

अपने-आपको प्रवृत्त करने की इच्छा आत्म-प्रस्थापना की वासना है। इस आत्म-प्रस्थापना का भावोद्देश्य बाह्य जीवन जगत् के साथ स्वयं को एक विशेष सामंजस्य में उपस्थित करना, या एक विशेष द्वन्द्व में जयवा दोनों के परस्पर मिश्रित रूप में प्रस्तुत करना है। जिस प्रकार हम सवेदनात्मक ज्ञान तथा ज्ञानात्मक सवेदन द्वारा वचन से ही बाह्य जीवन-जगत् को आत्मसात् कर उसे मनो-वैज्ञानिक रूप देते आये हैं, उसी तरह हम इस आत्मसात्कृत, आर्थात् मन द्वारा ससाधित-सम्पादित-सस्वारित-गठित-पुनर्गठित, जीवन-जगत् को बाह्य रूप भी देते हैं। वातपीत, बह्म, भाषण, लेख, वक्तव्य, कला, आदिद्वारा हम इस आभ्यन्तर आत्मसात्कृत जीवन-जगत् का बाह्यीकरण करते आये हैं। बाह्य जीवन जगत् का आभ्यन्तरीकरण और आभ्यन्तरीकृत का बाह्यीकरण एक सनातन मानव-प्रक्रिया है। कला आत्म जगत् के बाह्यीकरण का ही एक मार्ग है—एक विशेष रूप है। हम बाह्य जगत् से आभ्यन्तर जगत् में और आभ्यन्तर जगत् से बाह्य जगत् में मिलना चाहते हैं। इसीलिए हम कविता लिखते हैं।

हम केवल बाह्य जीवन-जगत् को आत्मसात् ही नहीं करते, बल्कि उस बाह्य जीवन जगत् में हम फैलते भी हैं। हम उसमें अपना विस्तार करते हैं, उस पर, एक विशेष अर्थ में, अधिकार करते हैं, और अपने अनुसार हम उसमें सशोधन-परिवर्तन करना चाहते हैं, करते हैं, करने में सफल-असफल भी होते हैं। मनुष्य की ज्ञान-प्रक्रिया कर्म-प्रक्रिया से अपने तत्त्व प्राप्त करती है। दूसरे शब्दों में, मनुष्य की इच्छा शक्ति उसे बाह्य जीवन-जगत् में फैलने और उस क्षेत्र में कर्म करने, कार्य-संगठन करने और कार्य-विस्तार करने के लिए बाध्य करती है। उसके बिना व्यक्ति-जीवन भी असम्भव है। इस कर्म-संगठन में, कार्य-विस्तार से, यरनो द्वारा हमें नया नया सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदन प्राप्त होता है, जिसके फलस्वरूप हम जीवन-जगत् का आभ्यन्तरीकरण करते जाते हैं, अपने आभ्यन्तर जगत् को सम्पन्न और विवसित करते जाते हैं। संक्षेप में, ज्ञान कर्म की उपज है। कर्म के पीछे इच्छा वृत्ति है, जो हमें बाह्य की ओर ले जाती है। बाह्य क्षेत्र में कर्म करके हम बोध और ज्ञान प्राप्त करते हैं। इसीलिए ज्ञान-सवेदन और सवेदनात्मक ज्ञान का विकास होता जाता है। पुस्तकों द्वारा प्राप्त ज्ञान किसी न-किसी के कर्म से उत्पन्न ज्ञान है, जो हमें उपलब्ध होता है।

किन्तु, जब हम कर्म-तत्पर होते हैं, तब हम निम्न सारोविष्मन् क्रूसों की भाँति अकेले नहीं होते, बल्कि वह समाज द्वारा निर्धारित क्षेत्रों में, स्वयं द्वारा अंगीकृत क्षेत्रों में, होता है। अतएव हमारे व्यवसाय का, हमारे अंगीकृत बाह्य जीवन क्षेत्र का, हम पर बहुत बड़ा प्रभाव होता है। न केवल हम उस क्षेत्र में जीवन ज्ञान प्राप्त करते हैं, बल्कि वह जीवन-क्षेत्र हमारी वृत्तियाँ को, इच्छाओं को, नया रूप देता है। वास्तविक जीवन का वास्तविक ज्ञान हमें कर्म से ही प्राप्त होता है। साथ ही, उस प्राप्त ज्ञान द्वारा हम कर्म को सम्पन्न और सशक्त बनाकर बाह्य क्षेत्र को प्रभावित करते हैं। मनुष्य के वास्तविक व्यक्तित्व और चरित्र की कल्पना बाह्य जीवन-क्षेत्र में कर्म संगठन के प्राप्त दृश्यों के बिना की ही नहीं जा सकती। प्रकृति की यह विशेषता है कि उसने इच्छा-वृत्ति देकर हमें बाह्य की ओर प्रेरित किया। यह इच्छा-वृत्ति ही हमें कार्य संगठन में लीन करती है।

प्रगट ही नहीं हो सका, वह जीवन-जगत् विसृता वैविध्यपूर्ण, विस्तृत, मनोरम, और महान् है।

हमारे साहित्य-जगत् के आन के नेता विस्तृत, वैविध्यपूर्ण, परस्पर-द्वन्द्वमय तथा महागता के मारे गुणों से युक्त इस जीवन-जगत् को क्या नहीं देखते और क्यों वे उन्हें कि-ही विशेष बिषयों और संक्षिप्तों के - [यही पाण्डुलिपि में कुछ पृष्ठ अप्राप्त हैं। - स०] - बाह्य-जगत् के द्वन्द्वों का ही, किसी उच्च मनोवैज्ञानिक स्तर पर, आविर्भूत रूप है।

काव्य का वस्तु-तत्त्व कवि की अन्तर्तत्त्व व्यवस्था का ही एक उद्घोषित रूप है। यह अन्तर्तत्त्व-व्यवस्था क्या है? हम वाल्मीकि से ही बाह्य जीवन-जगत् का, बाह्य तत्त्वों, व्यवहार प्रकारों, मूल्यों, भाव तथा ज्ञान की परम्पराओं, आदि-आदि का, अपनी आयु के अनुसार आत्म-तरीकरण करते जाते हैं। अन्तर्तत्त्व-व्यवस्था बाह्य जीवन-जगत् का, अपनी वृत्तियों के अनुसार, आत्मसात्कृत रूप है। किन्तु, यह आत्मसात्कृत जीवन जगत् बाह्य जीवन जगत् की प्रकृति नहीं है। हमारा मन ज्ञानात्मक संवेदनो और संवेदनात्मक ज्ञान द्वारा कबल बाह्य जीवन-जगत् को ग्रहण करता है, वरन् वह उन गूढ़ीत तत्त्वों का, अपने अनुसार, मशोध्यन सम्पादन और सस्मरण करता है। यह मन की क्रिया है। इस प्रकार आत्मसात्कृत जीवन-जगत् एक मनोवैज्ञानिक सत्ता है जिसकी स्थिति, गति और विकास के मनोवैज्ञानिक नियम होने हैं। इसके विपरीत, बाह्य जीवन-जगत् एक सामाजिक-भौतिक सत्ता है। उसकी स्थिति, गति और विकास के अपने अलग नियम हैं।

मन, नि सन्देह, वाद्यकाल से ही, जीवनारम्भ से ही, बाह्य जगत् के सम्पर्क में, उसके साथ सामंजस्य और द्वन्द्व में, आता है। इस सामंजस्य और द्वन्द्व से ही उस मन की वृत्तियों का विस्तार-विकास होता है। मन की क्रिया, अपने ऊर्जा रूप में, स्वतन्त्र है। किन्तु, मन की वृत्तियाँ और इच्छाएँ बाह्य से विस्तृत और सीमित विकसित अवस्था में होती हैं। उन्हें अपने विकास के नये नये क्षेत्र मिलते हैं अथवा वे सक्षिप्त हो जाती हैं। वाल्मीकि बहुत नाशुक समय होता है। संक्षेप में, बाह्य जीवन-जगत् का अन्त मगठन करनेवाली मन की वृत्तियाँ निरपेक्ष रूप में स्वतन्त्र नहीं हैं। ऊर्जा रूप में वे स्वतन्त्र हैं। बोध पर आधारित सामान्यीकृत (जेनेरेलाइज्ड) ज्ञान प्राप्त करने की बौद्धिक वृत्ति भी बाह्य से प्रभावित होकर सक्षिप्त, विक्षिप्त या विकसित होती है।

संक्षेप में, मन पूर्णतः स्वतन्त्र नहीं है। वह केवल ऊर्जा-रूप में स्वतन्त्र है। प्राग्निभ तत्त्व तो प्रकृति दत्त होने से स्वतन्त्र हैं ही नहीं। उनका नियंत्रण प्रकृति द्वारा होता है। मन की प्रतिक्रिया के तत्त्व वे तत्त्व हैं जो मन ने बाह्य से कभी न-कभी प्राप्त कर संशोधित सम्पादित और सस्मरित किये हैं। मन जिन तत्त्वों पर प्रतिक्रिया करता है, वे तत्त्व तो आत्मसात्कृत जीवन-जगत् के भाग हैं ही।

संक्षेप में, अन्तर्जगत् के तत्त्व मनोवैज्ञानिक तत्त्व हैं। तत्त्व आत्मन्तर जगत् का भाग होते हुए भी बाह्य जीवन जगत् के ही विश्व-रूप में या भाव रूप में स्थित हैं। मन केवल ऊर्जा रूप में स्वतन्त्र है। भोजन, प्रजनन, आत्मरक्षादि वृत्तियों से संचालित होते हुए भी, वह मानसिक ऊर्जा, बाह्य जीवन जगत् का आत्मन्तरिकरण करते हुए, उस बाह्य जीवन-जगत् से सामंजस्य और द्वन्द्व की क्रिया में लगी रहती है, और इस प्रकार वह अपनी वृत्तियों को केवल मूल ही नहीं करती वरन् उन

वृत्तियों को भी नये-नये उच्च-स्तरीय रूप या निम्न-स्तरीय रूप देती है।

अपने-आपको प्रकट करने की इच्छा आत्म-प्रस्थापना की वासना है। इस आत्म-प्रस्थापना का भावोद्देश्य बाह्य जीवन-जगत् के माथ स्वयं को एक विशेष सामंजस्य में उपस्थित करना, या एक विशेष द्वन्द्व में अथवा दोनों के परस्पर मिश्रित रूप में प्रस्तुत करना है। जिस प्रकार हम सवेदनात्मक ज्ञान तथा ज्ञानात्मक सवेदन द्वारा बचपन से ही बाह्य जीवन-जगत् को आत्मसात् कर उसे मनो-वैज्ञानिक रूप देते आये हैं, उसी तरह हम इस आत्मसात्कृत, आर्यात् मन द्वारा संसोधित-सम्पादित-संस्वारित-मण्डित-पुनर्गठित, जीवन-जगत् को बाह्य रूप भी देते हैं। वातचीत, ब्रह्म, भाषण, लेख, वक्तव्य, बना, आदिद्वारा हम इस आभ्यन्तर आत्मसात्कृत जीवन-जगत् का बाह्यीकरण करते आये हैं। बाह्य जीवन-जगत् का आभ्यन्तरीकरण और आभ्यन्तरीकृत का बाह्यीकरण एक सनातन मानव-प्रक्रिया है। कला आत्म जगत् के बाह्यीकरण का ही एक मार्ग है—एक विशेष रूप है। हम बाह्य जगत् से आभ्यन्तर जगत् में और आभ्यन्तर जगत् से बाह्य जगत् में मिलना चाहते हैं। इसीलिए हम कविता लिखते हैं।

हम केवल बाह्य जीवन-जगत् को आत्मसात् ही नहीं करते, वरन् उस बाह्य जीवन-जगत् में हम फैलते भी हैं। हम उसमें अपना विस्तार करते हैं, उस पर, एक विशेष अर्थ में, अधिकार करते हैं, और अपने अनुसार हम उसमें मसोधन-परिवर्तन करना चाहते हैं, करते हैं, करने में सफल-असफल भी होते हैं। मनुष्य की ज्ञान-प्रक्रिया कर्म-प्रक्रिया से अपने तत्त्व प्राप्त करती है। दूगरे शब्दों में, मनुष्य की इच्छा शक्ति उसे बाह्य जीवन-जगत् में फैलने और उस क्षेत्र में कर्म करने, कार्य-संगठन करने और कार्य-विस्तार करने के लिए बाध्य करती है। उसके बिना व्यक्ति-जीवन भी असम्भव है। इस कर्म-संगठन से, कार्य-विस्तार से, यशों द्वारा हमें नया-नया सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदन प्राप्त होता है, जिसके फलस्वरूप हम जीवन-जगत् का आभ्यन्तरीकरण करते जाते हैं, अपने आभ्यन्तर जगत् को सम्पन्न और विवसित करते जाते हैं। संक्षेप में, ज्ञान कर्म की उपज है। कर्म के पीछे इच्छा वृत्ति है, जो हमें बाह्य की ओर ले जाती है। बाह्य क्षेत्र में कर्म करके हम बोध और ज्ञान प्राप्त करते हैं। इसीलिए ज्ञान-सवेदन और सवेदनात्मक ज्ञान का विकास होता जाता है। पुस्तकों द्वारा प्राप्त ज्ञान किसी-न-किसी के कर्म से उत्पन्न ज्ञान है, जो हमें उपलब्ध होता है।

किन्तु, जब हम कर्म-नत्पर होते हैं, तब हम नि सग रॉबिन्सन क्रूओ की भांति अकेले नहीं होते, वरन् वह समाज द्वारा निर्धारित क्षेत्रों में, स्वयं द्वारा अंगीकृत क्षेत्रों में, होता है। अतएव हमारे व्यवसाय का, हमारे अंगीकृत बाह्य जीवन-क्षेत्र का, हम पर बहुत गहरा प्रभाव होता है। न केवल हम उस क्षेत्र में जीवन-ज्ञान प्राप्त करते हैं, वरन् वह जीवन-क्षेत्र हमारी वृत्तियों को, इच्छाओं को, नया रूप देता है। वास्तविक जीवन का वास्तविक ज्ञान हमें कर्म से ही प्राप्त होता है। माय ही, उस प्राप्त ज्ञान द्वारा हम कर्म को सम्पन्न और सशक्त बनाकर बाह्य क्षेत्र को प्रभावित करते हैं। मनुष्य के वास्तविक व्यक्तित्व और चरित्र की पहचान बाह्य जीवन-क्षेत्र में कर्म-संगठन के प्राप्त दृश्यों के बिना की ही नहीं जा सकती। प्रकृति की यह विशेषता है कि उसने इच्छा-वृत्ति देकर हमें बाह्य की ओर प्रेरित किया। यह इच्छा-वृत्ति ही हमें कार्य-संगठन में लीन करती है।

सक्षेप में, आत्म-जीवन के बाह्यीकरण की एक प्रेरणा इच्छा वृत्ति है। वह भी हमें बाह्य जगत् से सामंजस्य या द्वन्द्व में स्थापित करती है। ज्ञान या तो कर्म-सम्भूत जीवन्त ज्ञान है, अथवा वह ज्ञान-परम्परा और भाव-परम्परा, जो बाह्य सामाजिक सांस्कृतिक जीवन-जगत् का ही एक अंग है, से हमें प्राप्त होना है। कार्य और इच्छा से अलग होकर ज्ञान या भाव मिट जाता है।

सक्षेप में, मन आरम्भ काल से ही, जीवन-जगत् की प्रतिक्रिया करते हुए अपना भावात्मक और ज्ञानात्मक विकास करता है। उसके भीतर के ज्ञानात्मक-संवेदन या मवदनात्मक ज्ञान बाह्य जीवन जगत् के ही भाव-रूप या विम्वरूप मनोवैज्ञानिक तत्त्व होते हैं। इच्छा वृत्ति द्वारा [प्रेरित] होकर मनुष्य बाह्य जगत् में फैलता है, कर्म-मग्न बनता है, मानव-सम्बन्धों को आत्ममात् करता है बाह्य जगत् में फैलने से ही, अर्थात् वास्तविक कर्म से ही, मनुष्य का ज्ञान विकसित होता है, व्यक्ति-व्यक्ति बनता और प्रराशमान होता है। मनुष्य का अन्तर्जगत्-समाज, वर्ग और परिवार के भीतर पायी जानेवाली मानव-स्थितियों तथा मानव-सम्बन्धों का संवेदनात्मक ज्ञान तो होता ही है, वह मानव-प्रयत्नों द्वारा अर्जित ज्ञान भी होता है। इस ज्ञान-मध्यम में परम्परागत ज्ञान-सम्पदा या भाव-ममृद्धि अथवा मिथ्या ज्ञान भी शामिल है। मन के तत्त्व, मूलतः बाह्य जीवन-जगत् के दिये हुए तत्त्व है। हमारे शब्दों में, मनुष्य की मनोवैज्ञानिक व्याख्या या समाजशास्त्रीय व्याख्या को एक-दूसरे से अलग करना सुविधाजनक भन ही हो, इन दोनों व्याख्या-प्रकारों की दृढ़ सीमाएँ जान लेना अत्यन्त आवश्यक है।

काव्य का मनस्तत्त्व भीतर की अन्तर्तत्त्व-व्यवस्था [का] ही एक भाग है, जो बाह्य के धक्के से तरंगित, उद्घाटित और आलोकित होकर बाह्यात्मक अभिव्यक्ति के लिए छटपटा उठता है। कविता या तो बाह्य में सामंजस्य उपस्थित करती है, या द्वन्द्व अथवा इन दोनों का सम्मिश्र उलझा रूप। नयी काव्य-प्रवृत्तियों में बाह्य से द्वन्द्व के पलस्वरूप उत्पन्न तनाव का ही वातावरण अधिक है।

नयी कविता में केवल तनाव ही नहीं, चरन् धिराव भी है। नयी कविता ऐसे मध्यवर्ग की कविता है, जिनमें पुरानी श्रद्धाएँ तो छोड़ दी हैं, किन्तु नयी श्रद्धाएँ विकसित नहीं की। भले ही वे मानवीय आस्था की बात करें, सच तो यह है कि उनकी मानवीय आस्था न केवल बहुत धासवीय है, चरन् उनकी प्रवृत्तियाँ ऐसी हैं जो उन्हें उन मानव-सम्बन्धों की ओर ले जाती हैं, कि जो मानव-सम्बन्ध पूँजी-वादी वर्ग के होते हैं। फलतः उनके काव्य में तनाव का जो वातावरण है, वह वातावरण किसी विद्रोह का सूचक नहीं है। साथ ही अब तनाव का यह वातावरण कुछ कवियों में प्रणय प्रेम के ढाँचों में बदल रहा है। यह तनाव कुछ कवियों में, कम होता जा रहा है। ऐसे कुछ कवि उमर खत-पीते फरमती वर्ग के जीवन हैं, कि जो वर्ग उच्च मध्यवर्ग के रूप में, पिछले दस बारह वर्षों में निम्न-मध्यवर्ग से पृथक् होकर, सर्वोच्च वर्ग के बैठकपरो में जाकर, सर्वोच्च वर्ग की सामाजिक-राजनैतिक सांस्कृतिक नीतियों में खाम हिस्सा ले रहा है। यह उच्च-मध्यवर्गीय कवि-श्रेणी, अपनी वर्ग विशेष विचारधारा के अनुसार, इस बात के विशिष्ट यत्न करती है कि साहित्यिक सांस्कृतिक जगत् का नेतृत्व उसके हाथ में रहे; अर्थात्, उनकी (अ) अभिरुचि ही सौन्दर्य का प्रतिमान हो, (ब) उसकी विशिष्ट साहित्यिक विचारधाराएँ, जिनमें व्याख्याएँ और मूल्यांकन भी शामिल हैं,

साहित्यिक प्रश्नों के उत्तर का शासन करें, (म) वे ही कवि श्रेष्ठ हों, (द) उन्हीं को अधिकाधिक प्रोत्साहन मिले कि जो उनकी अपनी विचारधारा अथवा उनकी अपनी सौन्दर्य-दृष्टि के अनुकूल अथवा समीप हों।

निम्न मध्यवर्गीय कवि के अन्तःकरण में मानव-सम्बन्धों और मानव-स्थितियों को जो प्रतिच्छायाएँ हैं, वे, एक ओर, उन्हें मानवता की वह परिभाषा करने के लिए उद्युक्त और नत्पर करती हैं कि जिस मानवता में आधिक उत्पीड़न नहीं है, शोषण नहीं है, सामाजिक विषमता नहीं है। यह परिभाषा उन्हें उत्पीड़कों और शोषकों के विरुद्ध संघर्ष के लिए तैयार करने लगती है।

फलतः, उनकी कर्कश, गंठोर, सूखी, भावनाओं से उत्पन्न जो सौन्दर्य है, वह भद्र-वर्गीय कविजनों की सौन्दर्याभिरुचि के विरुद्ध जाना है। इसलिए, उच्च-मध्य-वर्ग के कवि को चण्ड विद्रोहात्मक कर्कश स्वर अभद्र [लगता है।] यह वर्ग निम्न-मध्यवर्ग के असन्तोष के स्वर को तो महसूस करता है, किन्तु विद्रोह के कर्कश स्वर उसे अच्छे नहीं लगते। अतएव, निम्न-मध्यवर्ग की व्यापक मत्ता को जान-अनजाने विद्रोह के मार्ग से हटाने के लिए तरह-तरह के साहित्यिक और साहित्येतर प्रयोग किये जाते हैं। वे विविध हैं। उदाहरणार्थ, झूठा प्रोत्साहन देना, लोभ देना, सम्पूर्ण उपेक्षा करना, प्रकाशन की सुविधाएँ काट देना, घोषित रूप से श्रेष्ठ बना देना, निरुद्ध करार देना, आदि-आदि। यह सब इसलिए है कि निम्न-मध्यवर्ग में जितनी भी थोड़ी बहुत क्रान्तिकारी सम्भावनाएँ हैं, उन्हें या तो नष्ट कर दिया जाय अथवा निर्बल बनाया जाय।

निम्न-मध्यवर्ग अपनी अवसरवादिना के कारण मसै ही विचार-भावों की नोक घोंपर कर ले, उसके हृदय में व्याप्त जो मानव स्थितियाँ, मानव सम्बन्ध और मानव-मूल्य हैं, वे उसके हृदय में उस तनाव की मूर्ति बनते हैं, कि जो तनाव बाह्य जीवन-जगत में उसकी और उसके वर्ग की स्थिति के फलस्वरूप उत्पन्न होता है। नयी कविता में यह तनाव प्रगाढ़ रूप से पाया जाता है। साथ ही, इस वर्ग की कृतियों में यत्न-तप, स्पष्टता अथवा मार्केतिक रूप में उपस्थित, प्रगतिशील तत्त्व भी मिलते हैं। मैं अपना यह लेख इन निम्न-मध्यवर्गीय साहित्यिक बन्धुओं के चरणों में ही अर्पित कर रहा हूँ, और यदि मेरी लेखनी में कटु-निरुद्धांत निकले तो उसे यह जान-कर ये अवश्य धामा कर देंगे कि वह बात पूर्ण सद्भावना के साथ प्रकट की गयी है।

पहली बात तो यह है कि आधुनिक साहित्य के क्षेत्र में सर्वप्रथम सामन्ती सरकाराच्छन्न उच्च-मध्यवर्ग ही सक्रिय हुआ—चाहे वे भारतेन्दु हरिश्चन्द्र हों, अथवा बिगड़े रईस जयशंकर प्रसाद हों, अथवा आधुनिक परिष्कार-युक्त विलायती शिक्षा-प्राप्त अथवा उससे प्रभावित अन्य कविजन हों। किन्तु धीरे-धीरे निम्न मध्यवर्ग भी इस क्षेत्र में सक्रिय हुआ। आधुनिक शिक्षा-प्राप्त होकर आज यह वर्ग जिलों और परगनों तक के केन्द्रों में विस्तृत, और साहित्यिक क्षेत्र में सक्रिय, हो उठा है। यह परगनों के केन्द्रों से लेकर तो बलरामा, यमुना, इलाहाबाद, बनारस, दिल्ली, नागपुर, आदि बड़े बड़े शहरों के गली-कुचों में जो रहा है। आधुनिक जीवन-जगत का बोध उसके पास है। किन्तु, उच्च-मध्यवर्ग की जगमगा-हट उमंगों आँखों में रहनी है। सर तो उस उच्च-मध्यवर्ग की खेती में रूढ़ नहीं सकते। वैसी सुविधा गवकों नहीं मिल सकती। इसीलिए उनमें यह होर मर्दा रहनी है कि कौन अपने लिए 'गिबयोर' (गुरदिन) उच्च स्थान प्राप्त करेगा।

ऐसे लोग अपने धर्म को (जिसे वे उत्पन्न हुए हैं) सात मारने में अवल दजों के माबित हुए हैं। निम्न-मध्यवर्ग की स्त्रियाँ उच्च-मध्यवर्ग में जाकर बैठने की है। विन्तु वास्तविकता उसे पीछे डूबेनी है और निस्ले वर्ग के भाव होने के लिए, आधिव दृष्टि से भी, बाध्य करती है। मध्ये में, उसमें उच्च मध्यवर्गीय मनोरम स्वप्न-भ्रम है, तो, दूसरी ओर गमाव की तानिवागी शक्तिओं की ओर जाने की प्रवृत्ति भी है। हाँ, मैं यहाँ व्यक्तिता की वान नहीं कर रहा हूँ। पन्त उगरे भीतर न केवल द्वन्द्व है, अपनी मूलभूत इच्छापूर्ति के अभाव के फलस्वरूप उगमे तनाव भी है। चूँकि यह मौजूदा स्थिति में अपने पूर्ण विकास का मार्ग नहीं सोज पाना, इसलिए उगमे एव ऐंगानिर धिराव भी है।

इसके विपरीत, उच्च-मध्यवर्ग के कवियों का व्यक्तित्व अर स्थित्यात्मक हो गया है उनकी अभिरुचि जड़ीभूत हो गयी है, उनकी दृष्टि अब र्नी नहीं रही। वे एव गलोरड मिस्टम शीरो का एव नुमाइशी बन्द सन्दर्भ, बन गये हैं, जिसके भीतर कुछ अच्छी-अच्छी चमकदार चीजें रखी हैं। उनके पास जो देने के लिए है, वह उन्हें अब प्यादा नहीं उठा सकता।

इसके विपरीत, निम्न मध्यवर्ग के कवियों में तनाव और धिराव के बावजूद, अभी विकास की प्रक्रिया जारी है। अभी उन्हें हिन्दगी के कई मंशान मर करने हैं। उन्हें हारना है, जीतना है पार करना है।

यह सामाजिक-वास्तविक पार्श्वभूमि है। इसकी ओर भी विस्तृत रूप में बताया जा सकता है। इस पार्श्वभूमि के गन्दर्भ को ध्यान में रख नवीन वाक्य-प्रवृत्ति के तत्त्व और रूप से सम्बन्धित समस्याओं पर विचार किया जा सकेगा।

मुख्य बात यह है कि नयी कविता एव मानसिक संवेदनात्मक प्रतिक्रिया है जो जीवन परिवेश में उपस्थित वानों के प्रति की गयी है। वह तीव्र मानसिक प्रतिक्रिया के रूप में उपस्थित होने की से उगरी लय गद्यारमक है। वह, मुदपत., पद्याभास गद्य है। उसका मोर्दर्य, उसकी गहराई और प्रभाव, न केवल उसकी सौत्रता में है, वरन् उसके व्यापक मामिक अभिप्राय में है, यशतः कि ऐसा व्यापक मानसिक अभिप्राय हो। बहने का तात्पर्य यह है कि जो प्रतिक्रिया व्यापक मामिक अभिप्राय रखती है—ऐसा अभिप्राय, जो हमारे जीवन तथ्यों या मत्थों को उद्घाटित करता है—तो उस स्थिति में वह प्रतिक्रिया—विशेष सूचक शक्ति और महत्त्व रखती है। अर्थात् वह मिम्नोकिनेष्ट है, उसमें निर्देश-महत्त्व है। विन्तु, बहुत-सी ऐसी हनकी-पुलकी प्रतिक्रियाएँ होती हैं, जिनकी तथ्यात्मकता विशेष मामिक और महत्त्वपूर्ण नहीं होती। फिर भी, नयी कविता के क्षेत्र के महारथियों ने ऐसी महत्त्वहीन कविताएँ महत्त्वपूर्ण ढंग से और बहुत सभ्य प्रभाव के साथ प्रशिक्षित करवायी हैं। महत्त्वपूर्ण वान यह है कि ये प्रतिक्रियाएँ मामिक व्यापक महत्त्व रखें जो, एक ओर, हमारे हृदय को स्पर्श करें, तो, दूसरी ओर उस हृदय-स्पर्श के माध्यम से कोई विशेष वान पहुँचायें।

मच तो यह है कि नयी कविता के क्षेत्र में प्रवृत्ति की एवना नहीं है। इस क्षेत्र में एक विशेष शैली को लेकर भिन्न भिन्न भाव धाराएँ और उनके अनुपम से विचार-धाराएँ बढ़ रही हैं। इसलिए विभिन्न भाव-धाराओं की एक-दूसरे से अलग तत्त्व-सम्बन्धी समस्याएँ हैं। निश्चय ही, इन धाराओं में एक भाव धारा प्रगतिशील है, या उसके समीपनर है, अथवा उगमे विभिन्न प्रगतिशील तत्त्व पाये

तो, वस्तुतः, क्या वा सघर्ष तत्त्व के सबलता, परिष्कार और विश्वास का सघर्ष है। हम यदि अपने-आपको बन्द मन्दूक, क्लोउड मिस्टम, मान लें तो फिर यह प्रश्न ही नहीं उठता। किन्तु यह प्रश्न उन लोगों के सामने जरूर उठता है जो अपने को बन्द मन्दूक नहीं मानते, कि जो लोग यह समझते हैं कि उनके सामने वर्तमान और अनुभव का, सौन्दर्य और विश्वास का, ज्ञान और प्रकाश का, विस्तृत क्षेत्र खुला हुआ है।

हमारे आम-आम स्पन्दशील धैर्यपूर्ण, द्वन्द्वमय, मानव जीवन अपने मार्मिक पक्षों का उद्घाटन करता रहता है। वह हमारे व्यक्तित्व में टकराना भी है। हम इतने निमज्ज नहीं हो गये हैं कि उमड़ी पूर्ण उपेक्षा कर सकें। किन्तु, मनोबल-पूर्वक, यदि हम उसे अभिव्यक्ति करने के लिए कलम चराने की कोशिश भी करते हैं, तो अब तक तैयार किया हुआ हमारा सारा रूप-विधान गडबडाता हुआ लड़-खड़ाकर गिर पड़ता है। यह मैं मानने के लिए तैयार नहीं हूँ कि द्वन्द्वमय धैर्यपूर्ण और भारी महानताओं के गुणों से युक्त हमारा यह जो व्यापक मानव जीवन है, उसके मार्मिक पक्ष हमारे हृदय पर आघात नहीं करते। नहीं, वे आपात करते हैं। किन्तु, जिस कलात्मक रूप-विधान का हमने अभ्यास कर रखा है, उसके अनुरूप जो शब्द-सम्पदा हमने एकाग्र की है जिन शब्द-संयोगों की हमने आदत बना ली है, जिन व्यञ्जना-पूर्ण वस्त्रना-विम्बों को हमने अपने-आपमें जमा कर रखा है—वे सब उन मार्मिक पक्षों के उद्घाटन में, उसके चित्रण में, असफल मिट्ट हो रहे हैं, होते हैं। केवल तोय मानसिक प्रतिक्रिया को व्यक्त करने के रूप-साधन व्यापक मानव-जीवन के विशेष प्रवाहों और मार्मिक पक्षों के उद्घाटन और चित्रण में असमर्थ है।

सब तो यह है कि कलाकार के लिए वह सघर्ष, जो अभिव्यक्ति का सघर्ष कहा जाता है, तत्त्व ही का और उन्हीं के लिए किया गया सघर्ष है। ध्यान में रखने की बात है कि एक ही विषय या समरूप विषयों की अभिव्यक्ति साधना के फलस्वरूप जो रूप-विधान आप ही-आप विकसित हो जाता है, उन्हीं तत्त्वों से घनिष्ठ रूप से प्रभावित होता है। इस रूप विधान में दूसरे तत्त्व नहीं जम सकते। हमारी अभिव्यक्ति साधना अपने कण्ठीशब्द रिफ्लेक्सेज की जन्म देती है। अर्थात्, अभिव्यक्ति का एक पूर्व-नियन्त्रित मार्ग बन जाता है। अतएव, हमारे लिए यह महत्त्वपूर्ण है कि हम विभिन्न मर्मानुभवों की काव्य का विषय बनायें।

होता यह है कि हम केवल कुछ ही चुने हुए मर्मानुभवों को प्रकट करते हैं। हमारी अभिव्यक्ति के माध्यम में जो बातें प्रकट होती हैं, उनसे ही अधिक विस्तृत और व्यापक हमारे मर्मानुभव है। किन्तु, हमने कुछ ही मर्मानुभवों के अनुरोध से तदनुरूप अभिव्यक्ति का एक ढाँचा खड़ा किया, जो आगे चलकर हमारा बन्दीगृह बन जाता है। अतएव, अपने ही व्यापक जीवनानुभवों को काव्याभिव्यक्ति यदि दी जाय, तो अभिव्यक्ति का यह ढाँचा बदलना पड़ेगा, अथवा उसमें कुछ महत्त्वपूर्ण सुधार करने पड़ेंगे।

कुछ ही चुने हुए आवृत्त-पुनरावृत्त विषयों पर (मर्मानुभवों पर) लेखनी चराने के इस दृश्य से मुझे युग के सम्बन्ध में कुछ कहने का उत्साह हुआ है। प्रत्येक युग में कुछ विशेष दृष्टियों से, कुछ विशेष शैतियों में ही तथा कुछ विशेष विषयों पर ही, लेखनी चलायी गयी। मध्ययुग के अन्त तक श्रृंगार, वीर और

अध्यात्म की कविताएँ चन्ती रही। आधुनिक युग में छायावाद, प्रबन्ध-काव्यात्मक प्रवृत्ति, राष्ट्रीय भावनाओं की कविताएँ तथा रोमैण्टिक प्रगीत होते रहे—मानो हिन्दी जगत् का सारा मानव-अनुभव, सारा जीवन-चिन्तन केवल इन्हीं विषयों व वृत्तियों तक ही सीमित हो। विषयों और शैलियों का इस प्रकार का सफलन कौन करता है? छायावाद के युग में, साग काव्य राष्ट्वादी सांस्कृतिक भावना अथवा रोमैण्टिक प्रणयात्मक भावना तक ही सीमित क्यों रहा? सच तो यह है कि युग स्वयं रेजिमेंटेशन करता है। कविताएँ स्वयं अपने-आप रेजिमेंटेशन होने लगती हैं और कवि रेजिमेंटेशन होने के लिए तैयार बैठे रहते हैं—अर्थात् वे वैविध्यपूर्ण मानव-जीवन के वास्तविक मार्मिक पक्षों का उदघाटन-चित्रण करने के बजाय, किन्हीं विषयों में घिर जाते हैं। यहाँ तक कि वे अपने प्रति भी न्याय नहीं करते, अपने सम्पूर्ण मार्मिक जीवनानुभवों को भी वाणी नहीं दे पाते।

इसका कारण जो मेरी समझ में आता है वह यह है कि साहित्यिक-सांस्कृतिक क्षेत्र में जो वर्ग सक्रिय होता है वह न केवल अपनी अभिरुचि को मौर्य-मान के रूप में स्थापित करता है, बरन वह उन मनोवैज्ञानिक सेंससों को भी विकसित करता है, कि जो सेंससों मार्मिक जीवनानुभवों को भी काटकर फेंक देते हैं, केवल कुछ ही गिनी घुनी मन स्थितियों और प्रवृत्तियों और तदनुरूप शैलियों को ही जीवित रहने की इजाजत देते हैं। हाँ, यह सच है कि साहित्य क्षेत्र में नेतृत्व करनेवाला यह वर्ग यदि अभ्युत्थानशील, मानवीय तथा प्रगतिशील ऐतिहासिक आकांक्षाओं का प्रतिनिधि बनता है, तो उसका साहित्य भी महत्त्वपूर्ण हो उठता है। किन्तु क्या कारण है कि उसकी सारी प्रतिभा और शक्ति के बावजूद, मानव-जीवन का मार्मिक वैविध्य जो उस वर्ग ने या उसका मुख्य प्रतिनिधियों ने जाना या भोगा है, साहित्य में प्रकट नहीं हो पाता? क्या बंसा ही भाग्य 'नयी कविता' के सम्बन्ध में तो नहीं होनेवाला है? क्या 'व्याक्ति स्वातन्त्र्यवादी' महारथी स्वयं अपना उदाहरण स्थापित कर, तथा सगठित बल और प्रभाव द्वारा, 'नयी कविता' को रेजिमेंटेशन तो नहीं बना रहे हैं? निःसन्देह, यह रेजिमेंटेशन मनोवैज्ञानिक मार्गों से, अर्थात् एक विशिष्ट अभिरुचि को मौर्य-मान का महत्त्व प्रदान कर, तथा तदनुसार मानसिक सेंससों का विकास कर, सगठित किया जा रहा है। यदि यह बात है तो हमें सबसे पहले सेंससों के सम्बन्ध में ही कहना होगा।

जब मर्मज्ञ कवि, अपनी विशिष्ट आन्तरिक आग्रह-धारा के द्वारा, किन्हीं विशिष्ट मर्मों को ही प्रकटीकरण के लिए उपस्थित करता है, तब उन मर्म-तत्त्वों की अभिव्यक्ति के मिलसिले में ऐसे सेंससों का विकास करता है, कि जो सेंससों उन तत्त्वों के अनुपयुक्त शब्द सयोगों और कल्पना-चित्रों को रास्ते से हटा देते हैं। निपिद्ध होने पर वे शब्द भ्रमण और कल्पना चित्र अथवा भाव विम्ब अकेले पड़ जाते हैं निरूपयोग के कारण वे असंगठित भी हो जाते हैं, और विस्मरण शक्ति के फलस्वरूप तथा अभिरुचि के धाग्रहों के विरुद्ध होने के कारण वे सब मानसिक तहलाने में दाखिल हो जाते हैं। उधर सेंससों अभिरुचि के आदर्शों में विशेष प्रकार का रूप विधान तैयार करने में ही अपनी शक्ति खर्च कर देते हैं।

ये सेंससों रूप सम्बन्धी और तत्त्व सम्बन्धी दोनों प्रकार के होते हैं। उदाहरण के लिए, 'नयी कविता' में वे सेंससों सामाजिक शक्ति की बात खुले तौर पर नहीं करने देंगे। वे विद्रोह का वक्त्र स्वर नहीं आने देंगे, और यदि आया भी

तो उसे इतना लघोला बना देगे कि जिससे वह माहितियक डाइग-रूम में खप सके। उमी प्रकार, जीवन की अन्य बठोर और वर्कश अनुभूतियों का सडा-सडा मैदानी घण्ट भी उनके बाम का नहीं है। व्यक्तित्व का मारा घल, हृदय का पूर्ण ओज, बुद्धि की सम्पूर्ण विश्लेषण-प्रतिभा, और कल्पना का प्रखर उद्दीप्त आसोक, यदि आपस में मिश्रित, समन्वित होकर, एक ही विषय को निम्नार द, तो तेज-स्थिता माधुर्य, गहून और घण्डता का जा प्रवाह बहेगा, वह प्रवाह केवल तीव्र मानसिक प्रतिक्रियाओं और छोटे-छोटे सवेदनाघातों को प्रगट करनेवाली और उमी में अपनी साधकता समझनेवाली 'नयी कविता' में भला बंस वह सहेगा, जब तक कि हम 'नयी कविता' के रूप-शिल्प में आवश्यक मशोधन न हो। मेरा अपना खयाल तो यह है कि 'नयी कविता' के बहुतेरे कवि इस ओर दल चित्त हैं, और अपनी-अपनी प्रतिभा के अनुरूप अपनी नयी रीतियों का उन्मेष करते जा रहे हैं। रीतियों की भिन्नता तो हमें आज भी दिखायी दे रही है, और यह समय दूर नहीं है जब इन रीतियों में अधिक घनत्व और विस्तार एक साथ आ सकेगा।

समीक्षा की समस्याएँ

कवि और लेखक होने के नाते, समीक्षा-साहित्य की वर्तमान प्रवृत्ति पर मेरी नजर जाना स्वाभाविक ही है। मुझे ममीक्षा की स्थिति पर दुःख हाता है।

मुझे बार-बार लगता है कि वे खूद जिन्दगी से बहुत दूर हैं। वे मध्यवर्गीय जनमाधारण के भाव-क्षेत्र से भी दूर हैं। नये प्रकार के ममीक्षक-विचारण (अब उन्हें नया नहीं कहा जा सकता), जो बनते हुए साहित्य की ममीक्षा व क्षेत्र में दिशा-निर्देश करत रहते हैं, उनमें से कुछ मुझे स्पाश्य प्रतीत होते हैं। मुझे बार-बार लगता है कि वे लेखकों की जिन्दगी के तजुबों में हटा देना चाहते हैं। उनका मीन्दर्प-सम्बन्धी मिद्धान्त, कलाकार के धर्म और व्यक्तित्व के सम्बन्ध में उनके विचार, आधुनिक भावबोध की उनकी धारणा, जनसाधारण की उपेक्षा करके लघु-मानव की उनकी कल्पना, समाज और जनता को भीड़ कहकर उसका अपमान करने की उनकी प्रवृत्ति, र्जीवादी समाज-रचना और साम्यवादो समाज-रचना दोनों को औद्योगिक मन्त्रप्रसा कहकर उस औद्योगिक सभ्यता के अन्तर्गत व्यक्ति के व्यक्तित्व के नाश की अनिवार्यता को मानना और इस प्रकार मानव की विफलता

देश है। औद्योगिक कान्ति उसमें चल रही है, किन्तु प्रती नहीं हुई है। दूसरे यह कि यद्यपि कवियों के अन्तर्व्यक्तित्व और काव्य पर किसी दर्शन-विशेष का भावार्थक

नियन्त्रण नहीं है, फिर भी धर्म और परिवार के माध्यम से पुराने संस्कार शेष हैं। सीसरे यह कि विश्व-मानवता की कोई-न-कोई कल्पना उनके पास है, ऐसी कल्पना जो उनके भावात्मक जीवन में किसी-न-किसी रूप में उपस्थित है। चौथे यह कि ऊपर बनायी गयी धारणाएँ जब तक व्यापक रूप से शिक्षित मध्यवर्ग में, उच्च-मध्यवर्ग में, निम्न-मध्यवर्ग में, बुद्धिजीवी वर्ग में मूलबद्ध नहीं होतीं, और अपना एक विशेष सामाजिक घातावरण नहीं बनाती, तब तक वे लेखकों में भी व्यापक नहीं हो सकती। और, चूंकि भारत ब्रिटेन-अमरीका की उन सामाजिक विकास-वस्थाओं की अब तक पार नहीं कर सका है जो, सम्भवतः उन्होंने सौ साल पहले ही पार कर ली थी, इसलिए ब्रिटेन-अमरीका की वर्तमान भावात्मक प्रवृत्तियाँ इस देश में उपजाऊ जमीन नहीं पा सकती, भले ही कुछ लोग और कुछ क्षेत्र इसे ढाँचे चाब के साथ ग्रहण कर लें।

एक बात स्पष्ट है। प्रयोगवादी या नयी कविता में, प्रारम्भ काल से लेकर तो आज तक के इस समय-क्रम में, अनाशा और वैफल्य की भावना के साथ-ही-साथ स्वस्थ मानवीय उन्मेषशील मानव-कल्याणमूलक तथा कोमल मानवीय भावनापूर्ण और प्रगतिशील तत्त्व रहे हैं। वे आज भी हैं।

किन्तु, मानव-कष्ट दुःख सन्ताप की जीवन-भूमि इतनी स्पष्ट और सहज संबंध है (आज की सामाजिक-आर्थिक स्थिति में ऐसा होना ही स्वाभाविक है) कि उससे इनकार नहीं किया जा सकता। वह विविध रूपों में काव्य में भी व्यक्त है। यह नहीं है कि यह जीवन प्रसंगों के अन्तर्गत भाव-प्रसंग या भाव दशा को सूचित करती है, न कि वास्तविक जीवन-प्रसंगों के सामाजिक ताने-बाने को।

पश्चिमी क्षेत्रों में सभ्यता समीक्षा के अन्तर्गत मानव की, या कहिए व्यक्ति की, कल्पना के प्रकाश में व्यक्ति-सत्ता के विनाश के तथ्य को जो निरूपित किया गया है, और उसके चरम वैफल्य, अगतिकता और अनाशा का जो बोध कराया गया है, इन सारी बातों की श्रेणी में—उस अनाशा, उस अगतिकता, उस वैफल्य की श्रेणी में—नयी कविता की सारी दुःखारम्य अनुभूतियों और अभिव्यक्तियों को नहीं डाला जा सकता। किन्तु हम खतरे को तो समझा ही जा सकता है कि स्वयं लेखक अपने भावों की व्याख्या जाने-अनजाने उस प्रकार से कर सकता है, यद्यपि उनमें से कुछ अवश्य ही वैसा करते हैं।

यह खतरा कम करके भी नहीं आँका जाना चाहिए। अध्यात्मवादी, भाववादी समीक्षक अपनी अध्यात्मिक या सरकारी ऊँचाइयों पर बैठे हुए नयी धाराओं का विरोध करते हैं, और उनसे अलग रह जाते हैं। उनका उद्देश्य भलाई के दो-बार शब्द कहकर, उपदेश देकर, माहित्य मिद्धान्त निरूपित कर, छूटी पा लेना है। पुराने प्रगतिवादी समीक्षक अभी भी नयी काव्य-शैली के प्रति अपनी विरक्ति को दूर नहीं कर सके हैं। इसके विपरीत, वे बसकर उसका अभी भी विरोध किये जा रहे हैं। और इस प्रकार उन्होंने यह पूरा क्षेत्र अपने प्रतिपक्षियों को समर्पित कर दिया है।

हमारा कवि (विशेष-विशेष अपवादों को छोड़कर) यह मान चुका है कि उसे जीवन-जगत् की व्याख्या करनेवाली दार्शनिक मानवीय भाव-धारा में, सामाजिक-राजनैतिक भाव धारा से, कोई मतसब नहीं। उसका सर्वप्रधान उद्देश्य कलात्मक सौन्दर्य से पूर्ण रचनाएँ प्रस्तुत करना है।

किन्तु कवि-कलाकारों की ऐसी रचनाओं को प्रशंसित करनेवाली प्रशंसा-मस्याओं के संचालन की सामाजिक-राजनैतिक विचारधारा में तो दिलचस्पी है ही। सम्पादकगण अ-कलाकारी से सामाजिक-राजनैतिक भाव धारा को अवश्य ही प्रकट कराते रहते हैं। और उनके लेख अवश्य ही छापने रहते हैं। इस प्रकार कवि-कलाकार न केवल ह्रीलर स्टॉल से, बल्कि पत्र-पत्रिकाओं से जिनमें कभी-कभी उनकी रचनाएँ छपती हैं, सामाजिक-राजनैतिक विचार, दार्शनिक-राजनैतिक भाव प्राप्त कर, उन्हें अवश्य ही हृदयगम करते हैं। इस प्रकार, किसी-न-किसी अणु में, उन्होंने अपने अन्तःकरण के सस्वार के धारों का दायित्व दूसरों को दे डाला है। उनका तो दृष्टिकोण ही यह है कि कलाकार का धर्म केवल कला-कर्म है, गौण-पूर्ण रचनाएँ प्रस्तुत करना ही उनका दायित्व है। दोष जो कुछ है उससे उन्हें, एक कलाकार के रूप में, एक कलाकार की हैगियत से, कोई मतस्य नहीं। और मेरा विचार यह है कि विश्व के प्रत्येक स्पन्दन से कलाकार का सम्बन्ध है।

किन्तु साथ ही, यह बात भी ध्यान में रखने की है (नहो तो हम किसी बात की व्यर्थ ही अतिरज्जा करते जायेंगे) कि आज किसी भी व्यवस्थावद्ध-जैगी विचारधारा का समाज में प्रभाव नहीं—इतना व्यापक, सर्वांगीण और सघन प्रभाव नहीं कि लेखक सामाजिक यातावरण में उसे सीधे-सीधे आत्मगम कर सके। यह है परिस्थिति, जिसे प्रगतिवादी, आधुनिक भावबोधवादी, आदर्शवादी इत्यादि समीक्षकों की, नयी कविता की व्याख्या और मूल्यांकन के समय, ध्यान में रखना चाहिए।

प्रगतिवादी तथा आदर्शवादी समालोचक पूरी नयी काव्य-शैली के विरोधी हैं। विरोध का उतना प्रदन नहीं, जितना इस बात का कि यह विरोध वे बनते हुए साहित्य की जीवन भूमि से असंपृक्त रहकर, साहित्यवर्तित जीवन और साहित्य-सृजन की वास्तविक मानव-भूमि, इन दोनों के घनिष्ठ परस्पर-सम्बन्धों के स्वरूप का, इन दोनों के अपने-अपने विशिष्ट-विशिष्ट स्वरूप का, आचलन न करते हुए, या छिछली-मतही-दृष्टि से उनका आचलन करते हुए, न्याय-निर्णय प्रदान करते हैं। वास्तविक और विविध नवीन साहित्य-प्रवृत्तियों तथा विविध साहित्य-वृत्तियों का मार्मिक विदलेपन तथा मूल्यांकन करना उन्हें अभीष्ट नहीं। मच तो यह है कि [वे] अपने-अपने मिटान्तों की तर्क-व्यवस्था के ऊँचे आयवरी टॉवर पर बैठे, बनते हुए साहित्य की देखते हैं। वहाँ में उन्हें आदमी छोटा नजर आता है। इसलिए वे अहंति और विरक्ति में अपना मुँह फेर लेते हैं।

ध्यान में रखने की बात है कि मत् और अमत् का विवेक, नित्यश, इतना सीधा और सरल नहीं होता कि साहित्य-सृजन की जो वास्तविक जीवन-भूमि है उससे, उस वास्तविक जीवन-भूमि की विविध परिस्थितियों तथा प्रक्रियाओं से, साहित्यिक कलाकारी के बाह्य तथा अन्तर्जीवन से—इन सबसे या इनमें से किसी एक से, असंपृक्त और सम्बन्धहीन बनकर, उनके और अपने बीच लम्बे-चोड़े फामले कायम करके, वह समीक्षकीय गत्-अमत्-विवेक एक अनिवार्यत होनेवाले परिणाम की भाँति अपने ही आप सत्य प्राप्त कर सके।

सही है कि मानव-ज्ञान स्थिति-सापक्ष है, वह काल-सापक्ष है। लेखक के अन्तःकरण में संचित सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदन समीक्षक को प्राप्त करना कठिन भी है। यह सचमुच सम्भव नहीं है कि समीक्षक लेखकों का आत्मवृत्त

जान । किन्तु यह तो एक है । इस प्रकार की ज्ञान प्राप्ति से नि मन्दह के अन्तर्वाह्य जीवन में ज्यादा दिलचस्पी ले । इस प्रकार की ज्ञान प्राप्ति से नि मन्दह उमें लाभ होता, और उसमें ममीक्षा अधिक यथार्थोन्मुख और गहरी होनी ।

हम लोग परिवार और पारिवारिक जीवन में साहित्य के अध्ययन में विशेष महत्व ही नहीं देते । आज भी व्यक्ति का विवाह बाह्य समाज में तो होता ही है, वह परिवार में भी होता है । परिवार व्यक्ति के अन्तःकरण के संस्कार में तथा प्रवृत्ति विकास में पर्याप्त योग देता है ।

मेरा अपना यह खयाल है (और इसके लिए पर्याप्त आधार है) कि आज के समय में—

१. परिवार और समाज में, छाया जा सकता है ।

क्या यह बताने की जरूरत है कि परिवार के भीतर नये और पुराने का उबरदस्त संघर्ष चलता है कि उसके भीतर अहवासी तथा अनदार सकुचित दृष्टि-वादी प्रवृत्तियों की टकराहट होती है,—उस प्रवृत्ति से, जो अधिक उदार है, अधिक व्यापक दृष्टिवासी है ।

और क्या सिर्फ इतना समझकर ही संतुष्ट हुआ जा सकता है ? क्या यह नहीं जानना चाहिए कि परिवार में जिन व्यक्ति में प्रेम का प्रगाढ़ सम्बन्ध होता है (कभी-कभी [या] बहुत बार भी) उसी से हृदयविदारक संघर्ष होते हैं ? क्या यह जानना जरूरी नहीं है कि अगर वही दिल सबसे ज्यादा टूटता है, तो परिवार के भीतर रहकर पारिवारिक संघर्ष में ही ? जिस व्यक्ति में प्रगाढ़ प्रेम, उसी से तीव्र विरक्ति—क्या ये दृश्य हमें दिखायी नहीं देते ? क्या इस प्रकार का एम्बी-बैलेन्स (जो कि परिवार ही में घुम होता है), यह द्विविध विपरीत-विधि प्रवृत्ति, हमें अपने अन्तःकरण में ममानक पीड़ा प्रदान नहीं करती ?

जब कवि कहता है—बार बार कहता है—कि मैं केवल अपने-आपको प्रकट कर रहा हूँ, तो क्यों यह समझा जाय कि वह जगत् का प्रतिनिधित्व कर रहा है ? उसकी विफलता के भाव को, उसकी निराशा के भाव को, उसका जीवन-दर्शन क्यों माना जाय उसकी दो बार कविताओं को ही देखकर ?

यह सावधान है कि हम उसकी सब रचनाओं को देखें, और यदि वह कहानी-कार और निबन्धकार भी है, तो उसकी उन रचनाओं को भी पढ़ जायें । तब इस समग्र को पढ़कर लेखक व्यक्तित्व की आनुमानिक आकृति अपने सामने उपस्थित करें । जहाँ उसका विरोध करना है उसके विविध तत्वों की प्रतिकूल आलोचना करनी है वह अवश्य ही करे । किन्तु यह सब जल्दबाजी में न हो, अपने किसी पूर्वप्राप्त लिखित अथवा मान्यता की पुष्टि ही के लिए उसी लेखक के अन्य उदाहरणों को छोड़कर, न हो ।

यह एकदम सही है कि कविता एक सांस्कृतिक प्रक्रिया है । इस अर्थ में वह सांस्कृतिक प्रक्रिया है कि लेखक अपने जाने अनजाने अपने अन्तःकरण में संचित भावावेगों के साथ जीवन मूल्य भी प्रकट कर रहा है—गूँज की एक अनुगूँज के रूप में ।

वह इस अर्थ में भी सांस्कृतिक प्रक्रिया है कि लेखक, शिक्षा, संस्कार और परम्परा में घालित और परिभाषित जो भाव-समुदाय हैं, उन्हें निज विशिष्ट भूमि

से ऊपर उठाकर, सर्व-सामान्य भूमि पर स्थापित करते हुए, सर्व-विशिष्ट बना रहा है।

यह सब सही है। किन्तु वह हम अर्थ में सांस्कृतिक प्रक्रिया नहीं है कि लेखक काव्य में नेतृत्व प्रदान करता है, या उपदेश देता है, अथवा केवल उच्च, उदात्त, श्रेष्ठ तथा महापुरुषोचित भावनाओं को ही प्रकट करता है। वह सामान्य मानव के रूप में सामान्य किन्तु प्रधान भावनाएँ प्रकट करता है—वे भावनाएँ जो उसकी स्थिति को सूचित करती हैं।

और, हम प्रकार की भावनाएँ यदि सौन्दर्यपूर्ण होकर, कलात्मक स्वरूप धारण कर, काव्य में प्रस्तुत होती हैं, (बशर्ते कि भावना रूप में प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप से प्रकट होनेवाले जीवन-मूल्य उचित हों, और यथाथ की सचेदनात्मक व्याख्या सही हो) तो निःसन्देह वह कविता या काव्य पाठक को मानव-यथार्थ में अन्तर्दृष्टि प्रदान करेगा, सचेदनात्मक जीवन-मूल्य प्रदान करेगा, उसकी सचेदनाओं को उद्बुद्ध करके उसे अधिक सचेदनक्षम बनायेगा। चूँकि साहित्य यह सब वास्तव करता है, इसीलिए वह (हम अर्थ में) पाठक को अधिक मानवीय भी बनाता है।

किसी क्षण में प्रयोगवादी कविता प्रगतिवाद के अधिक निकट थी। किन्तु प्रगतिवादियों ने उसकी खूब उपेक्षा की।

जो अपने से भिन्न है, वह अपना विरोधी भी है। जो काव्य के अपने माने हुए ढाँचे में जमा हुआ नहीं है, वह गलत भी है, असुन्दर भी है, प्रतिक्रियावादी है। इस प्रकार का सोच-विचार समीक्षकों की मानव-यथार्थ से दूरी—लम्बे-चौड़े फासले—सूचित करता है।

और इन फासलों ही के कारण साहित्य-क्षेत्र में एक विशेष प्रकार की परिस्थिति पैदा हो जाती है, जो साहित्य-विकास के अनुकूल नहीं बही जा सकती।

प्रगतिवादियों के व्यवहार द्वारा यह सूचित होता [था] कि वे मुक्ति-समर्पण, राष्ट्र-प्रेम, प्राकृतिक सौन्दर्य, नारी-सौन्दर्य, यथार्थ-आलोचन-भावना, आशा, उत्साह, तथा तत्समान अन्य भावों को प्रगतिशील समझते हैं। किन्तु वे सब भावनाएँ, जैसे, भयानक ग्लानि, निराशा-अनाशा, वैफल्य तथा इसी श्रेणी की अन्य भावनाएँ, प्रतिक्रियावादी हैं। यह उनकी पसन्दगियों से, उनके व्यवहार से, उनकी घातघात के ढंग से, और उनके सम्पादकीयों अथवा लेखों से, सूचित होता था। हम प्रकार लगता था मानो वह एक योजनाबद्ध विभाजनीकरण हो।

कोई भी भावना न अपने आपमें प्रतिक्रियावादी होती है, न प्रगतिशील। वह वास्तविक जीवन-सम्बन्धों से युक्त होकर ही उचित या अनुचित, सगत या असगत, मिश्र हो सकती है। किसी भी भावना के जीवन-सम्बन्धों को देखना आवश्यक है। घृणा यदि उचित के प्रति है तो वह स्वयं घृण्य है, यदि वह अनुचित के प्रति है तो वह प्रशंसनीय है। उसी प्रकार, वैफल्य और निराशा किन जीवन सम्बन्धों के आधार पर है? उस निराशा की जन्मभूमि जो मानव-जीवन है, उसको ध्यान में रखकर ही, उसका विश्लेषण और मूल्यांकन किया जा सकता है।

यह कैसा अजीब आग्रह है कि कविता एक खास किस्म के ढाँचे में ही बँधी हुई होनी चाहिए। आज भी वे उसी छायावादी प्रगतिवादी युग के काव्य पैटर्न से नयी कविता को परखते हैं।

सच तो यह है कि वे काव्य को अपने सिद्धान्तों के उदाहरण के रूप में देखना

चाहते हैं। चूंकि यह हो नहीं पाता, इसलिए वे विगड़ पड़ते हैं।

महत्त्व की बात यह है कि [वे] अपने सिद्धान्तों के टॉवर पर से नीचे उतरकर, वास्तव मानव-यथार्थ और उसकी वाक्यात्मक प्रतिक्रियाओं से सम्पर्क स्थापित करना, और निरपेक्ष भाव से उसके स्वरूप का अध्ययन करना नहीं चाहते। मेरा अभी भी विश्वास है कि यदि वे अभी भी नीचे उतरें, और नदी के किनारे पर सड़ें होकर उसके बाँके-तिरछे बहे जाने को उतना न कोसें, वरन् स्वयं उमका सर्वांगीण समीक्षण करें, तो उन्हें उसमें इनकी बुराई नहीं दीखेगी।

साथ ही, उससे निकट सम्पर्क, गहन आत्मीय सम्पर्क स्थापित करने के उपरान्त ही, वे उसे अपना भी कुछ दे सकेंगे। नहीं तो नहीं।

मार्क्सवादी दर्शन एक यथार्थ दर्शन है, यथार्थ-विज्ञान का, मानव-संज्ञा के विकास का, दर्शन है। अतएव उसके लिए सर्वाधिक भूलभूत और महत्त्वपूर्ण है, जीवन-नप्यों की वास्तविकता, जो राजनीति, समाजनीति, कला, आदि का उप-स्थित करती है।

जीवन-नप्यों की वास्तविकता अर्थात् मानव-यथार्थ को दृष्टि से ओझल करके मिथ्यान्तों को जब लागू किया जाता है, तब भूल होना स्वाभाविक होता है। महत्त्व की बात यह है कि जब मानव-यथार्थ ही को ठीक ढंग से नहीं समझा जा रहा है, तो उसके (कलाकार द्वारा किये गये) सामान्यीकरणों को, उन सामान्यीकरणों के चित्त-रूपों को, उनके प्रतीकों को, उनके विम्बों को, कैसे समझा जायेगा।

मेरे उपर्युक्त निवेदन का यह अर्थ नहीं है कि मैं इस स्थान पर लेखकों का कोई डिफेंस खड़ा कर रहा हूँ। मैं तो केवल यह कहना चाह रहा हूँ कि महान् से महान् समीक्षक जब काव्य-सृजन की मानव-भूमि से कट जाता है, तब वह एक बहुत बड़ा खतरा उठाता है। सच बात तो यह है कि ये लोग अपनी मिथ्यान्त-व्यवस्था के भीतर अटक गये थे।

नयी काव्य-प्रवृत्तियों के आधारभूत मानव-जीवन के प्रति उन्हें कोई अनुराग न था। इसलिए उन प्रवृत्तियों के विशेष सन्दर्भ भी वे न समझ सके। अतएव उन प्रवृत्तियों को चलन सन्दर्भ में देखा गया। निराला की सधन विम्ब-व्यवस्था और महादेवी की मधन प्रतीक-व्यवस्था उन्हें समझ में आ सकती थी, किन्तु नयी कविता की नहीं।

चूंकि मैं समीक्षा मिथ्यान्तों के वास्तविक प्रयोग, वास्तविक व्यवहार, के सम्बन्ध में यहाँ लिख रहा हूँ, इसलिए इस विषय के भीतर भी पैठना चाहता हूँ। मैं जानबूझकर प्रगतिवादियों का विरोध करने के लिए, किसी राजनैतिक दृष्टि में प्रेरित दुर्भाव को लेकर नहीं बैठा हूँ। इसलिए और भी तत्पर होकर मैं इस सम्बन्ध में अपने कुछ निवेदन प्रस्तुत करना चाहता हूँ।

आत्मप्रस्त व्यक्तिकेन्द्री काव्य। क्या दोले का काव्य आत्मप्रस्त व्यक्तिकेन्द्री नहीं था? क्या रवीन्द्र का काव्य आत्मप्रस्त व्यक्तिकेन्द्री नहीं था? क्या महादेवी और प्रमाद का काव्य आत्मप्रस्त व्यक्तिकेन्द्री नहीं था?

था, था, था। किन्तु उनमें जीवन के व्यापक आदर्श, जीवन की प्रवृद्ध चेतना, मानव-प्रेम, अपूर्व मोन्दर्य-दृष्टि थी। उनमें अन्तरात्मा का मोन्दर्य था। और प्रयोगवादी कविता, नयी कविता में यह सब नहीं है — उनमें वैयक्तिक विषमता,

वैयक्तिक निराशा तथा ग्लानि, और दूसरे कई भावों में व्यक्त आत्मग्रस्तता है। इसलिए हम उसका विरोध करते हैं। हम ठीक विरोध करते हैं।

किन्तु महोदय, क्या आप यह बतायेंगे कि उन नये काव्य-रूप में कहीं भी आपको ऐसी भयानक विफलता के अतिरिक्त, इन भावों के अतिरिक्त, दूसरे भाव नहीं मिले ? क्या आपने शमशेर की, नरेश मेहता की तथा अन्य कवियों की सब कविताएँ देखी ?

और क्या आपने वास्तविक काव्य-कृतियों को उनकी समग्रता में लेकर किसी कवि-विशेष का सर्वांगीण अध्ययन प्रस्तुत किया ? (क्या आपने प्रगतिशील लेखक, जैसे, यशपाल—इनके सम्बन्ध में, अथवा अन्य, जैसे डॉक्टर हजारीप्रसाद द्विवेदी—इनके सम्बन्ध में ऐसा किया ?) सर्वाधिक काव्य-संग्रह अज्ञेयजी के ही प्रकाशित थे। आप उन सबको पढ़कर (अपने दृष्टिकोण से) विशेष विश्लेषण प्रस्तुत कर सकते थे, उनका मूल्यांकन उपस्थित कर सकते थे।

यदि आप समीक्षा के क्षेत्र में कार्य कर रहे थे—आप अवश्य ही इस क्षेत्र में क्रियाशील रहे आये हैं—तो क्या यह आवश्यक नहीं था कि किसी भी कवि की समग्र रचनाएँ पढ़कर आप उसके सम्बन्ध में अपनी धारणाएँ बनाते ?

और, अगर आपको पास उसकी समग्र रचनाएँ नहीं थी, तो आप उन विशेष कवि से या अन्य कवियों से सम्पर्क स्थापित करके उनसे वे रचनाएँ माँगते, पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित उनकी या उसकी रचनाओं का संकलन करते। संक्षेप में, आप इस प्रारम्भिक कार्य को तत्परतापूर्वक, विशेष चिन्तापूर्वक, सम्पन्न करते। इस प्रकार, प्रधान कवियों को (इस धारा के उन कवियों को जिन्हें आप प्रधान समझते थे, या प्रधान समझ भवने की स्थिति में थे) अपने पास रखकर उनकी (प्राप्त) समग्र कविताओं का अध्ययन करते, विश्लेषण करते, मूल्यांकन करते। और फिर नये काव्य प्रकारके, नयीकाव्य धाराके, सम्बन्ध में अपना मत बनाते।

उसकी क्षमताओं और सीमाओं, उसके गुणों और दुर्गुणों, उसकी विशेषताओं, का विश्लेषण और स्पष्टीकरण करना क्या किसी भी समीक्षक के लिए आवश्यक नहीं था ? और आप तो अत्यन्त प्रसिद्ध दक्ष समीक्षक थे—ऐसे समीक्षक, जो यथार्थ की गति को एक विशेष दिशा में मोड़ना चाहते हैं। तो क्या उन उद्देश्यों की पूर्ति के लिए, आपको प्रयोगवादी नयी कविता की आधारभूत मानव-भूमि को समझना आवश्यक नहीं था ? सारे तथ्यों और सारी कृतियों को एकत्र करके उनकी विशेषताओं और क्षमताओं तथा सीमाओं का अध्ययन करना आवश्यक नहीं था ? और, क्या इस प्रकार किसी एक कवि की समग्र प्राप्त कृतियों का अध्ययन करके और इस प्रकार सब प्रधान और अप्रधान, किन्तु आपके अपने लेखे महत्त्वपूर्ण, कवियों का अध्ययन करके विश्लेषण और मूल्यांकन करना आवश्यक नहीं था ? और, इस प्रकार इन सब कवियों का विश्लेषण-मूल्यांकन करके, इस नयी काव्य धारा का स्वरूप-विश्लेषण और मूल्यांकन करना आवश्यक नहीं था ? क्या मचमुच ऐसा जरूरी नहीं था ?

यथार्थ की गति को अनुकूल दिशा में मोड़ने के लिए, यथार्थ के व्यक्त रूपों का—समग्र व्यक्त रूपों का—उनकी गति और स्थिति में अध्ययन करना आवश्यक है, उनके बहिरन्तर सम्बन्धों और परस्पर क्रिया प्रतिक्रियाओं का अवलन आवश्यक है।

यह मूल, प्रधान, अत्यन्त महत्त्वपूर्ण और प्रथम कार्य है, क्योंकि इसी के आधार पर आगे के कार्य किये जा सकते हैं। इसकी आधारभूत प्राथमिकता के महत्त्व को वही भी कम करके नहीं देखा जा सकता, नहीं देखा जाना चाहिए। अगर यह आधार खिसक गया तो सारा भवन ढह जायेगा।

किसी भी अध्ययन-अनुशीलन के लिए प्रारम्भिक तथ्य अपनी समग्रता, अपनी सम्पूर्णता में अपने मन के सामने उपस्थित करना आवश्यक है। फिर वह विज्ञान कोई भी हो, शास्त्र कोई भी हो। इसमें सम्पूर्ण आत्म-निरपेक्षता, सतर्कता, और जाग्रत दृष्टि आवश्यक है।

साथ ही, मार्मिकता भी आवश्यक है। यथार्थ के व्यवस्त रूपों की, अर्थात् तथ्यों की, अगर आपने मनुष्य तस्वीर खड़ी की — अपने पूर्वाग्रहों से ग्रस्त होकर, स्वयं आत्मग्रस्त होकर — तो ऐसी स्थिति में आशंका जाग्रत दृष्टि आपके पूर्वाग्रहों के रंग में रंग जायेगी। इसका परिणाम यह होगा कि तथ्यों के केवल एक पक्ष या अंग को ही आप देख सकेंगे, विभिन्न पक्षों को नहीं देख सकेंगे, समग्र को नहीं देख पायेंगे, और अपने देखे हुए उस एक अंग को ही समग्र समझने लगेंगे, अथवा उस एक अंग को ही आप सर्वप्रधान मानने लगेंगे, सारभूत मानने लगेंगे। इसका परिणाम यह होगा कि मनुष्य तस्वीर आप खड़ी करेंगे, आशंका अध्ययन भी एकांगी होकर उसका प्रभाव विश्लेषण पर भी होगा, विश्लेषण में त्रुटियाँ रह जायेंगी, भूतयावन बिगड़न हो उठेगा।

ये अत्यन्त साधारण और मूलभूत बातें हैं। किन्तु क्या हम उनको बहुत बार-बार नहीं जाते? जी हाँ, यहाँ आदमी की अकसर भूल होती है।

तथ्याध्ययन के इस अत्यन्त प्रधान और प्राथमिक कार्य में हमारे सच्चे मानवत्व की परीक्षा होती है। तथ्यों के प्रति वही-वही हमारे हृदय में स्थित जो निगूढ़ प्रतिकूल भाव होते हैं, उनकी क्रियाओं को धाम लेना पड़ता है। आत्म-निरपेक्षता को पहले प्राप्त करना, और फिर प्रयोग करना पड़ता है। आत्म-निरपेक्षता महज तथ्य-वस्तु नहीं है।

जीवन के तथ्य तो और भी पेचीदा, और भी उनस्र हुए, होते हैं। उनके प्रति हमारे अनुकूल या प्रतिकूल भाव पहले ही से सक्रिय होने हैं। अतएव हम बहुत शीघ्र उनके प्रति आत्मवैर प्रतिक्रिया कर जाते हैं। जिस समय काव्य में जीवन-तथ्य सामान्यीकृत रूप में बह्यन्त-विश्वों में, विम्व-व्यवस्था में, भाव-मात्र या केवल प्रवृत्ति-मात्र बनकर उपस्थित होते हैं, तो हमारी स्वाग्रही प्रवृत्तियाँ तुरन्त ही उन्हें स्वीकार या अस्वीकार कर डालती हैं। दूसरे पक्षों में, समीक्षा के क्षेत्र में आत्माग्रही प्रवृत्तियाँ जाने-अनजाने ढंग से, विभिन्न वेशों और रूपों में, कार्य करती हैं। वे मिद्धान्त के नाम पर, तो किसी आदर्श-विरोध के नाम पर या सौन्दर्य के नाम पर, अपने आपकी लादने और घोपने का कार्य करती हैं। समीक्षा के क्षेत्र में आत्म निरपेक्षता अभ्यासजन्य होती है।

मावसंबाद यदि एक विज्ञान है (जैसा कि वह है), तो वैसी स्थिति में उसके लिए तथ्यानुशीलन — जीवनगत और वाक्यगत, दोनों एक साथ — प्राथमिक और प्रधान महत्त्व रखता है।

और यह तथ्य सम्भव हो सकता है जब मनुष्य स्वयं मानव जीवन से, उसके विभिन्न रूपों और प्रवृत्तियों से, अनिष्ट सम्बन्ध रखे। निम्नी वाक्य-प्रवृत्ति के

आधारभूत मानव-जीवन से जब तक समीक्षक एन-साथ आत्म-निरपेक्ष आत्म-सम्बन्ध स्थापित नहीं करता, तब तक वह समग्र तथ्यों को, उन तथ्यों के अपने निजी विशेष स्वरूप में, अपने मन के सामने उनके समग्र रूप में, उनके अपने अन्त-सम्बन्धयुक्त सर्वांगीण रूप में उपस्थित ही नहीं कर सकता ।

ऐसा न कर पाने के अपराध के परिणामस्वरूप, प्रगतिवादी समीक्षकों के प्रति लेखक-वर्ग की आदर-भावना जाती रही, उनकी श्रद्धा का क्षय हुआ । और [जब] इस प्रकार की स्थिति उत्पन्न होकर विकसित और विस्तृत होने लगी, तब विपक्षी तत्त्वों द्वारा शीतयुद्ध के उद्देश्यों से परिचालित आक्रमण शुरू हुए । अतएव प्रगतिवादी समीक्षकों की इस अमरफसता का दोष, मुख्यतः, —हाँ, मुख्यतः, एकात्म रूप से — 'प्रतिक्रिया' (जिस के माधारण शब्दावली में, 'राजनैतिक' ढंग से प्रतिक्रिया

हो सके कि वे अक्षमताएँ अब नहीं हैं ।

हाँ, यह सही है कि नयी कविता की भी विरोधी आलोचना हो सकती है, और खूब हो सकती है । लेकिन क्या ? जीवन-मयार्थ के प्रति संवेदनाशील होकर ही, उसमें संवेदनात्मक सूक्ष्म दृष्टि रखकर ही, वह हो सकती है, अन्यथा नहीं ।

प्रत्येक कलाकृति के भीतर भाव-समुदाय के अपने विशेष सन्दर्भ होते हैं । उन सन्दर्भों को जब तक ठीक-ठीक नहीं समझा जाता, तब तक हम कलाकृति का भावार्थ नहीं समझ सकते । किन्तु उन सन्दर्भों को हम किस तरह पकड़ पायेंगे, जब कि वे सन्दर्भ ज़ुलामावार, यानी साफ-साफ तौर पर, भूमिका के रूप में प्रस्तुत न हों — इस प्रकार का प्रश्न किया जा सकता है ।

किन्तु आधुनिक युग के आत्मपरक काव्य की एक विशेषता यह रही है कि कभी तो उसमें सन्दर्भ स्पष्टतः संकेतित होते हैं, और कभी वे काव्य में व्यक्त भाव या भावना के भीतर से दीपित और उद्योतित ही उठते हैं । अतएव काव्य भावना के आन्तरिक वास्तविक सन्दर्भों को भूलने से, या उनको गलत ढंग से लेने से, काम नहीं चलेगा ।

ये सन्दर्भ अमल में क्या हैं ? उन सन्दर्भों की क्या स्थिति होनी है ? वे कहाँ किस प्रकार से अवस्थित होते हैं ? आइए, इन प्रश्नों पर हम पल-भर विचार कर लें ।

भावना स्वयं हृदय में संचित प्रतिक्रियाओं का, मानसिक संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं का एक समुदाय है । वह भाषा में व्यक्त होकर, भाव-रूप बनकर, विशिष्ट-विशिष्ट संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं का सामान्यीकरण बन जाता है । उस भाव-रूप को भीतर से हमें जीवन की स्थितियों की — वस्तु-तथ्यों की — सूचना मिल जाती है कि जिनके प्रति अनुकूल या प्रतिकूल प्रतिक्रियाएँ की गयी हैं । इस भाव-रूप के भूतिमान करने के लिए कल्पना-चित्र भी प्रस्तुत होते हैं । ज़रा सूक्ष्म दृष्टि से विचार करने पर पता चलता है कि कल्पना-चित्र स्वयं एक बोधात्मक ज्ञानात्मक (जीवन-ज्ञानात्मक) पक्ष रखते हैं, और उनका दूसरा पक्ष निःसन्देह संवेदनात्मक होता है । इस प्रकार दोनों पक्षों के संयोग से कल्पना-चित्र में सौन्दर्य और सार्थकता उत्पन्न होती है । कल्पना और भावना, दोनों का जो मिला-जुला

विभिन्न अन्तर्तत्त्वों के अन्त सम्बन्ध पहचान सका, सवेदनात्मक रूप से उन्हें ग्रहण कर सका, उन अन्त सम्बन्धों के ममुच्छय की विशेष गठन को आत्मगत कर सका—अर्थात् उन्हें खूब अच्छी तरह जान सका—तथा विशेष दिशा में प्रवाहित अन्तर्धारा की गति को और उसकी अन्तिम परिणति को समझ सका, तो यह समझा जायेगा कि वह क्षण श्रव शीघ्र ही आ रहा है जब समीक्षक स्वयं उन अन्तर्तत्त्वों की व्याख्या तक पहुँचेगा, और कलाकृति को उसकी समग्रता में समझकर, उसके स्वरूप का विश्लेषण करते हुए वह कलात्मक मूल्यांकन करेगा, तथा बहिष्कृत और उसकी विज्ञान जीवन-भूमि पर प्रकाश डाल सकेगा। किन्तु यदि उसके ये प्राथमिक कार्य ही अधूरे हैं यदि उसके पास इनकी सवेदन क्षमता ही नहीं है कि वह कवि के साथ कुछ दूर तक चल सके, तो ऐसी स्थिति में स्वरूप-विश्लेषण और व्याख्या, तथा मिथ्यान्त—प्रयोग और शब्दावलि—सब भ्रामक हो उठेंगी।

किन्तु यदि प्रगतिवादी महोदय वास्तविक कला-समीक्षा के कार्य में तत्पर होते तो उन्हें प्रयोगवाद में, नयी कविता में स्वस्थ प्रगतिवादी मानवीय तत्त्व और कलात्मक सौन्दर्य का उद्भास अवश्य मिलता।

किन्तु प्रयोगवादी नयी कविता में सामाजिक राजनैतिक पक्ष की प्रधानता न होने के कारण (वह बिल्कुल ही नहीं था या नहीं है यह कहना गलत है) उसके विषय भिन्न होने के कारण, प्रगतिवादियों में इनकी मानसिक तत्परता नहीं थी कि जो मानसिक तत्परता अपने कार्य द्वारा विस्तृत कला-समीक्षा तथा विस्तृत समीक्षा साहित्य हमें प्रदान कर जाती।

यही कारण है कि साहित्य की रचनात्मक प्रक्रियाओं में उन्होंने कोई दिलचस्पी नहीं ली। और यदि ली भी, तो छिटपुट ढंग से। वे यह भूल गये कि लेखकों का एक विशाल समुदाय होता है। और बात इस तरह बड़ी जानी चाहिए, ऐसी शब्दावली में कही जानी चाहिए कि जो लेखकों के गले उतरे, प्रयोगवादी या नये कवियों के गले उतरे, और लेखकों को यह महसूस होता रहे कि समीक्षक मेरा आत्मीय वर्य है, और वह भले ही मुझसे मतभेद रखता हो, किन्तु मुझमें और साहित्य की प्रक्रियाओं में उसकी सच्ची और गहरी दिलचस्पी है।

जिस लेखक के वाक्य में जितनी ही अधिक दुःखात्मक अवस्था व्यक्त होती है, उसे मानवीय सहानुभूति और प्रेम की उतनी ही अधिक आवश्यकता होती है। वह लेखक अपनी दुःखात्मक अवस्था में प्रेम और सहानुभूति के द्वारा ही ऊपर उठ सकता है। निम्नोक्त समीक्षक का यह एक प्रधान धर्म है कि इस दुःखात्मक अवस्था के भौतिक और मनोवैज्ञानिक कारणों को हृदयगम करे, और अपने विवेक तथा हृदय की सारी शक्ति का केन्द्रित करके, हलक-हलके, नाजुक ढंग में, क्रमशः अपने प्रेम और सहानुभूति की उष्ण शक्ति के द्वारा, उसे ऊपर उठाये। समीक्षक का यह मानव-धर्म है, या यों कहिए कि जीवनानुभवमयन्त सवेदनशील विवेकवान समीक्षक के समीक्षा-कार्य की यह मानवीयता है। किन्तु जहाँ समीक्षक लेखक को अवाञ्छनीय अथवा विपक्षी या शत्रु समझता है, व्यक्ति के रूप में नहीं, किमी प्रवृत्ति के प्रतीक या प्रतिनिधि के रूप में—तेरे लेखक को जो आपसे भिन्न मत रख सकता है फिर भी जो अभी विकासमान है, जिसमें अभी ज्वलन् स्फूर्ति है, जो आपके विपक्षियों के घोषित दल का मिपहमाकार नहीं है, जो अभी बन

रहा है, प्रसिद्ध हो चुका है, किन्तु अपनी विकास यात्रा के दीर्घ पथ को जिसे अभी सार करना है—ऐसे लेखक को यदि समीक्षक अपना, अपने आक्रमणों का, लक्ष्य बनाता है, तो भले ही उसके आक्रमण सफल हों, वह समीक्षक अपने लक्ष्य से च्युत हो गया, यह सन्देह के परे है। किन्तु समीक्षक यदि ऐसे लेखक अथवा लेखकों की उपेक्षा कर जाता है, अपनी विवेकशील सहानुभूति और प्रेम की उष्ण शक्ति का प्रयोग इस कार्य में नहीं करता, तो ऐसी स्थिति में भी वह समीक्षक भारी भूल करता है।

और समीक्षा के क्षेत्र में ऐसे भयानक विभ्राट तब होते हैं, जब समीक्षक, साहित्य सृजन की मूलाधार वास्तविक मानव भूमि से सम्बन्ध त्याग करके, अपने-आपमें स्वयं पूर्ण-भ्रष्टपूर्ण बनकर उपस्थित होता है तथा पाण्डित्य का घण्टत्व और चिन्तन की चतुरता बताते हुए सैद्धान्तिक शब्दावली में अपने-आपको स्थापित करने का प्रयत्न करने लगता है। ऐम समय समीक्षक का उद्देश्य लेखक से परस्पर सवाद करना, आत्मीय आधार पर विचार-विनिमय करना, एक-दूसरे का परिज्ञान करना, नहीं है, बरन् कुछ और है। वह अपनी मूलभूत सच्चाई और ईमानदारी के उष्ण और आलोकपूर्ण प्रकाश में लेखक के हृदय की जीतना नहीं चाहता, बरन् अपने-आपको उससे महत्वपूर्ण समझते हुए, अथवा उससे भटका हुआ समझते हुए, अपने अस्तित्व के महान् औचित्य को स्थापित करना चाहता है।

सच [यह] है कि लेखक महापुरुष बनकर पैदा नहीं होता, वह आदर्शवादी, अध्यात्मवादी, साम्यवादी बनकर नहीं जनमता। वह अपने सामाजिक वातावरण में सौम लेकर अपने परिवेश से प्रतिक्रिया करता है। उसे अपने परिवेश के भीतर जो कटु अनुभव प्राप्त हैं, उन कटु अनुभवों की बारम्बारता उसमें सघन निविड कटुत्व का भाव उत्पन्न करती है, और यह भाव स्थायी भाव भी बन सकता है। उसी प्रकार अन्य अनुभवों के सम्बन्ध में भी यह सच है। एक विशेष जीवनावस्था की विशेष परिस्थितियों में, और उन परिस्थितियों की प्रायः नित्यता की स्थिति में, एक विशेष प्रकार की एक विशेष रूप शैली की संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ अपनी तीव्रतम बारम्बारता स्थापित कर लेती हैं। और ऐसी प्रतिक्रियाओं की तीव्रतम बारम्बारता जब प्रायः नित्यत्व में बदल जाती है तो लेखक के हृदय में वे संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ, क्रमशः, अपनी अभिव्यक्ति के कलात्मक उपादानों का विकास करने लगती हैं, और अन्त में, एक कलाकृति नहीं, कलाकृतियों में परिणत हो जाती है।

ऐसे समय में, जो कवि-दृष्टि है, अर्थात् कवि की जो भाव-दृष्टि है, वह जीवन-दृष्टि उन संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं में डूबी हुई होती है। वह उसी प्रकार दृष्टी हुई होती है जिस प्रकार ज्ञान स्वयं वेदना में डूबकर वेदनायित हो उठता है। संक्षेप में, काव्य में वेदना की भाषा, दुःख की भाषा दिखायी देती है। और इस तरह के काव्य में हमें जो एक दुःखात्मक अनवस्था के भीतर जीवन-आलोचन दिखायी देता है, वह अपने परिवेश के प्रति उन क्षणों में की गयी एक प्रतिक्रिया या प्रतिक्रियाओं की तीव्रघातपूर्ण पवित्र है। वह लेखक का कोई सैद्धान्तिक जीवन दर्शन नहीं है।

यह एकदम सही है कि लेखक जितना अधिक अनुभवमग्न, विवेकशील, और वैविध्यपूर्ण प्रसंगों का भोक्ता रहा होगा, जीवन-विस्तारों के प्रति जितनी

ही अधिक उत्सुकता, जिज्ञासा और सर्वांगीणी भावना उसमें रही होगी, उसमें उतनी ही अधिक उदात्तता, गम्भीरता और विशालता आयेगी। यह पुस्तकी आदर्शों से अनुप्राणित होने के कारण नहीं आयेगा, वरन् साधारण जीवन में साधारण मानव की व्यक्त उदार हृदय-शक्तियों से, और उदात्त व्यक्तित्व के धारक सामान्य मनुष्यों से, अति-लघु-कण में व्यक्त मूर्त्य-विश्व की अनुभूति से, मामूली लोगों की बेमामूली खूबसूरती से, मुखमण्डल के वास्तविक चन्द्रास्मित से, प्राप्त होगी, भाषणों और पुस्तकों तथा समीक्षा-लेखकों में प्राप्त आदर्शों से नहीं, नहीं ही।

लेखक अपने परिवेश में, पारिवारिक सामाजिक तथा राष्ट्रीय वातावरण में, साँस लेता है। साहित्य-क्षेत्र में भी उसे एक वातावरण मिलता है। यदि साहित्य-क्षेत्र में प्रगतिवादियों का व्यापक प्रभाव होता, तो लेखक भी जाने-अनजाने उनके भाव-नस्त्व अपनी साँस में खींच लेता। किन्तु वैसी स्थिति नहीं है। क्यों नहीं है? क्या इसका दोष केवल, ही वैश्व, बाहर के पूँजीवादी-प्रतिप्रियावादी के मरथे मड़ा जा सकता है? मेरे खयाल से, वह सिर्फ उसी पर नहीं मड़ा जा सकता। उसका एक कारण—उम हानि का एक कारण—स्वयं प्रगतिवादी है।

साहित्य-क्षेत्र में किसी प्रवृत्ति का प्रभाव कब बढ़ता है, किन स्थितियों में बढ़ता है? प्रभाव बढ़ने का या घटने का एक कारण, निःसन्देह, सामाजिक-राजनैतिक है। किन्तु हम उस विषय पर यहाँ बात नहीं करेंगे, यद्यपि वह एक अत्यन्त

— १११ — ३। २००० कर कइना चाहते हैं कि, अलावा सामाजिक-राजनैतिक की प्रभाव हानि का एक कारण (तर की कमजोरियाँ)।

साहित्य क्षेत्र में सर्वाधिक प्रभावशाली हाना है साहित्य और साहित्यकार, न कि समीक्षक और उनकी समीक्षा। हाँ, यह अवश्य है कि पाण्डित रामचन्द्र शुक्ल और महावीरप्रसाद द्विवेदी-मरीखे लोग भी अत्यन्त प्रभावशाली रहे हैं। किन्तु निर्णायक प्रभाव कलात्मक साहित्य और साहित्यिक कलाकार का ही होता है। समीक्षा कम पढ़ी जाती है, कहानी, उपन्यास और कविता अधिक, समीक्षा स अधिक। और समीक्षक अपनी समीक्षा इतनी प्रचण्ड और प्रचण्ड पाण्डित्यपूर्ण शब्दावली में गठित करता है कि वह कलाप्रेमी साधारण पाठकों के लिए नहीं, न लेखकों के लिए, लिखता है (क्योंकि अगर लेखकों के हित के लिए लिखता होता तो उसका स्वर, शैली, गठन और रूप, सभी भिन्न प्रकार के होते), वह विचारों के क्षेत्र में विचरण करनेवाले, सिद्धान्तों के क्षेत्र में पर्यटन करनेवाले, और देश-विदेश से प्राप्त अनेकानेक बौद्धिक परिवर्तनाओं के क्षेत्र में आनन्द-यात्रा करने-वाले, चिन्तकों और विचारकों के लिए लिखता है।

जो हो, यह सही है कि अगर साहित्य-क्षेत्र में प्रगतिवादी कलाकारों की, प्रगतिवादियों द्वारा की गयी विस्तृत, गहन, मार्मिक तथा व्यवस्थाबद्ध आलोचना होती—जैसे, यशपाल की, उपेन्द्रनाथ अश्व की, राहुलजी की, नागार्जुन की, अमृतराय की तथा अन्यो की—तो यह बात समझ में आ सकती थी कि प्रगतिवादी समीक्षक प्रयोगवादी कविता या नयी कविता के जन्मजात शत्रु ही सही, उनके सजातियों की साहित्यिक उपलब्धियों के विशद, मार्मिक और आत्म-निरपेक्ष विश्लेषण-मूल्यांकन में दिलचस्पी रखते हैं, और उसे कर रहे हैं। वे प्रगतिवादी

कलाकारों को लेकर ही क्यों न सही, अपनी कला-समीक्षा का विकास कर रहे हैं। क्या उन्होंने ऐसा किया? विद्वत्प्रतिप्रगतिवादी कलाकारों के सम्बन्ध में उन्होंने कितने समीक्षात्मक ग्रन्थ लिखे?

और, लीजिए। भारत विभाजन के दौरान में और उसके बाद हिन्दा में उस विषय पर बहुत कुछ लिखा गया है। काफी-से उपन्यास निकले, कहानियाँ निकलीं। क्या प्रगतिवादियों ने उन सबको एक जगह इकट्ठा करके, उन सबका विशद अध्ययन विश्लेषण तथा कलात्मक मूल्यांकन किया? इस विषय पर उन्होंने कितने ग्रन्थ प्रकाशित किये अब तक?

छायावाद के सम्बन्ध में —
 हमक था। और वह खूब।
 मत्स्याग में जो अपने-आप
 रोप जा 'गीण' कवि थे —
 भगवतीचरण वर्मा, मुभः
 विशेष अभिधक्कि-शैली थी—उनके सम्बन्ध में प्रगतिवादियों ने कितनी ग्रन्थ-
 रचनाएँ कीं? यदि वे छायावादी कवियों समेत इन सबके साहित्य का विश्लेषण-
 मूल्यांकन करते तो उनकी कला-समीक्षा—प्रगतिवादी कला-समीक्षा—क्या उस
 पूरे युग को समेट न लेती?

और, लीजिए, सन् सैतालीस के बाद, हिन्दी में अनेक नये कहानीकार आये जो प्रगतिशील भाव धारा के निकट थे, अथवा प्रगतिशील आदर्शों के निकट रहे, जैम, फणीश्वरनाथ रेणु, मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव, भैरवप्रसाद गुप्त, हरिश्चन्द्र परसाई, कमलेश्वर तथा अन्य। प्रगतिवादियों ने इनके सब ग्रन्थों को पढ़कर, इनके कलात्मक साहित्य के विशद निरूपण विश्लेषण को, उनकी कला की विशेषताओं तथा उनके मूल्यांकन को, अपनी समीक्षा का प्रधान विषय क्यों नहीं बनाया? उनके सम्बन्ध में उन्होंने कितने ग्रन्थ लिखे? क्या वे इस प्रश्न नहीं हैं कि उनका कला समीक्षात्मक—प्रगतिवादी कला-समीक्षात्मक—विश्लेषण हुआ सब?

और, लीजिए। प्रगतिवाद ने हिन्दी में एक ऐतिहासिक कार्य किया है। प्रगतिवादी प्रभाव-क्षेत्र के अन्तर्गत उपन्यासकार, कहानीकार, आलोचक, कवि, विद्वान्, अनुसन्धानकर्ता तथा बहुत-से लोग आये। इन सबकी एक लम्बी पेंहरिस्त हा सकती है। यहाँ तक कि उनके कतिपय विपक्षियों ने भी इनके बहुत-से तर्कों और स्थापनाओं को इस तरह आत्मसात् कर लिया, मानो वे बड़े उदार हों। किसी-न-किसी रूप में प्रगतिवादी प्रवृत्तियाँ आज भी साहित्य में पनप रही हैं। तो क्या हिन्दी में प्रगतिवादी साहित्य का इतिहास-जैसा कोई ग्रन्थ नहीं लिखा जा सकता है? हाँ, सही है, प्रगतिवाद के उपस्थापन में बहुत-सी जो भी त्रुटियाँ रही हों उनका भी आत्मालोचनपूर्ण व्याख्यान हो सकता है।

जरा इस भी देखिए। हिन्दी में प्रगतिवादी समान दर्शन, साहित्य-दर्शन, सौन्दर्य-दर्शन तथा समीक्षा-प्रश्न, आदि पर प्रगतिवादी दृष्टिकोण से, और अत्यन्त सुविचारित ध्यवस्थाबद्ध रूप से, संगठित रूप में, पुस्तक लिखी जानी चाहिए थी, जिसमें अन्य बातों के अतिरिक्त साहित्य तथा कला सम्बन्धी प्रश्नों पर, न केवल रूस वरन् पोलैण्ड, हंगरी तथा अन्य देशों में, जो विचार-विनिमय

हुआ है, वह विचार-विनिमय, तथा साम्यवादी जगत् के इन प्रश्नों को लेकर बाहर की दुनिया में जो सवाल खड़े किये गये हैं, और जो अपने-अपने ढंग से हल-चल मचाते रहे हैं, उन स

समाधान उपस्थित रहे

तैयार की गयी, जिसे मीमांसा से लेकर, दार्शनिक सिद्धान्तों और समाज-दर्शन से होते हुए, सौन्दर्य-दर्शन की गहराई में डूबकर, माहित्य में बसना-चित्त के आत्मपरक और वस्तु-परक महत्त्व नर पर, समुचित और विस्तृत प्रकाश डाला गया हो, और जिसमें हिन्दी के लेखकों के मन में बार-बार उठनेवाले प्रश्नों पर छुब विचार करके उनके विशेष सम्बन्धों को समझकर उनका समाधान किया गया हो ? क्या ऐसी पुस्तकें लिखी गयी ? नहीं, नहीं !

जबसे प्रगतिवाद आरम्भ हुआ तब से लेकर आज तक न मालूम किनी ही तरह से विपक्षी समीक्षक-विचारक प्रगतिवाद के सम्बन्ध में आरोप लगाते आये हैं। उनके कतिपय आरोपों के उत्तर समय-समय पर प्रगतिवादियों द्वारा दिये भी गये हैं। इन सबको फिर से सूखबूझ करके, क्या ऐसी सागोशान अध्ययनपूर्ण पुस्तक नहीं निकाली जा सकती, जिसमें प्रगतिवादी स्थिति का विशद और विस्तृत उपस्थापन हो, जिसमें सबालो का भजाक उड़ाते हुए जवाब न दिया गया हो, वरन् आज की सामाजिक और राष्ट्रीय अवस्था में उन प्रश्नों को स्वाभाविक जान, उनका नम्रतापूर्वक उत्तर दिया गया हो ? क्या ऐसी पुस्तक सच-मुच लिखी गयी है ?

हाँ, यह सही है कि एक व्यक्ति का यह काम नहीं है। अपने ढंग से डॉक्टर रामविलास शर्मा चिड़ते-खीझते, तटपते-छटपटाते हुए, अपनी शक्ति के अनुसार, अपनी सारी क्षमताओं और अपनी सारी मीमांशों और कमजोरियों के साथ, इस क्षेत्र में काम करते रहे हैं।

भिन्नु क्या यह सही नहीं है कि यह एक व्यक्ति का काम नहीं है ? डॉक्टर रामविलास शर्मा, श्री शिवदानसिंह चौहान, श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त, श्री अमृतराय, डॉक्टर नामवर सिंह, तथा इनके अतिरिक्त यशपाल और नागार्जुन-जैसे लेखक-कलाकार क्या कभी इकट्ठा होकर, सम्मिलित रूप से काम नहीं कर सकते थे ? क्या इस सम्बन्ध में, इस क्षेत्र में, सगठित और सम्मिलित प्रयास की आवश्यकता नहीं है ?

और, अगर ये सम्मिलित रूप से, सगठित रूप से, काम नहीं कर सकते तो क्या इसका अर्थ यह नहीं है कि, अन्य बाधाओं के अतिरिक्त, एक बाधा यह भी है कि ये सब मध्यमवर्गीय व्यक्तिवादी हैं, जिन्हें अपनी व्यक्ति-सत्ता अन्य बातों से अधिक प्रिय है ? और फिर, क्या ऐसे लोग साहित्य-क्षेत्र पर अपने प्रभाव का विस्तार कर सकते हैं ? अपने प्रभाव का अर्थ अपनी विचार-धारा का प्रभाव है। और क्या यह सच नहीं है कि प्रगतिवाद-सम्बन्धी प्रश्नों को लेकर इन सबमें भिन्न-भिन्न प्रकार की धारणाएँ और विचार हैं ? और क्या यह सच नहीं है कि वैचारिक आदान-प्रदान द्वारा एकमत स्थापित होना चाहिए ? और यदि स्थापित न हो तो उन्हें दबाकर बैठने के बजाय उन्हें स्पष्ट करना चाहिए, ताकि हिन्दी में स्वतन्त्र रूप से प्रगतिवादी भाव-धारा का अधिकाधिक विकास हो सके, कि

यह कुछ गिदगान-भूखों का एक जड़ीभूत और बीच-बीच में टूटा हुआ स्तूप ही न बन पाये ? और, क्या इन मारी बानों में (प्रगतिवाद के पूर्णतः, पसघर ही न मही, किन्तु) प्रगतिवाद के अनुकूल जो लेखक हैं उनका सहयोग लेना गलत होगा ?

और, क्या प्रगतिवादी सज्जन, जिनमें से कुछ, भारत के निम्न-मध्यवर्गीय दारिद्र्य के स्तर को देखते हुए, पर्याप्त सम्पन्न हैं, क्या वे स्वयं प्रगतिवादी भाव को प्रधानता देनेवाली कोई पत्रिका नहीं निकाल सकते ? आज जब कि हमारी नयी कविता के छोटे-छोटे लेखक अपनी छाटो-छोटो पत्रिकाओं से अपना काम चला लेते हैं, तो क्या साहित्य के 'नेतृत्व' का प्रयास करनेवाले, और 'यथार्थ' को बदलने की महत्वाकांक्षा रखनेवाले, ये हमारे प्रगतिवादी सज्जन ऐसी कोई रचनात्मक साहित्य की मुरुचिपूर्ण और महत्त्वपूर्ण पत्रिका नहीं निकाल सकते, जिनमें लेखकों-कलाकारों, कवियों और ममीक्षकों का सहयोग हो ?

जब साहित्य-क्षेत्र में रहकर आप अपना एक छोटा-मोटा पत्र भी नहीं निकाल सकते और उसके द्वारा आप वैचारिक आदान-प्रदान नहीं कर सकते, तो ऐसी स्थिति में आप यह कैसे समझ लेते हैं कि साहित्य-क्षेत्र में आप अपना एक बाना-वरण बना सकेंगे ? और, जब तक आप उन पत्रों को आज की सामाजिक राष्ट्रीय अवस्था में बन रहे साहित्य से नहीं जोड़ते, तब तक आप यह कैसे समझ लेते हैं कि साहित्य-क्षेत्र की विकासमान गतियों को आप मोड़ सकेंगे ?

तो फिर आपकी अवतर हालत को, और आपकी जड़ीभूत अवस्था को, आपके मध्यमवर्गीय व्यक्तिवाद को, देखते हुए यदि यह कहा जाय कि आपकी वास्तविक साहित्य में कोई विशेष अनुराग नहीं है, तो इसमें गलती कहाँ है ?

क्या आपने अपने प्रभाव-क्षय के कारणों पर आत्मालोचनपूर्ण विचार किया ? क्या विश्व के विभिन्न प्रगतिवादी क्षेत्रों में साहित्य-प्रश्नों के सम्बन्ध में जा विचार विनिमय हुआ करता है, उनके बारे में आपस में चर्चा करके कोई नतीजा निकाले ? क्या यह आवश्यक और उपयोगी नहीं है ? क्या आपको अवदरत धक्का देने की जरूरत नहीं है, आपको भयानक अवस्था को देखकर ?

साहित्य-क्षेत्र में आपका प्रभाव आपकी उपलब्धियों से होगा, कला-समीक्षा-रमक उपलब्धियों से, ईमानदार, वैज्ञानिक, नैतिक, निर्भय, तटस्थ, आत्मनिरपेक्ष, लेकिन सच्चे दिल से और अनुरागपूर्ण मन से किये गये मानवीय ज्ञान-संवेदनात्मक और संवेदन-ज्ञानारमक समीक्षा-प्रयासों से और ऐसे ही तात्त्विक विश्लेषणों से । आपका प्रभाव आपकी समीक्षा में उद्भाषित उदात्त, गम्भीर, कोमल, नम्र और अनुरागपूर्ण व्यक्तित्व से होगा, न कि सैद्धान्तिक बसह की भयानक उत्तेजनाओं के विसवादी स्वर से । भूल न जाइए कि ठीक इसी स्वर ने आपको अपने खुद के लेखकों से अलग हटा दिया । बाहर के लेखकों की तो बात ही दूसरी है । कलह-पूर्ण विसवादी स्वर का होना, और मतभेद की स्थापना, ये दोनों एक-दूसरे से बहुत भिन्न हैं, यह समझ लेना शायद आपके लिए हानिप्रद नहीं है ।

ध्यान में रखने की बात है कि लेखकों से 'कलह' करके, ऐसे लेखकों से जिन्हें पूरा-का-पूरा विपक्षी नहीं कहा जा सकता, जो अभी अपनी विकास यात्रा पर आग बढ रहे हैं, आप अपने उन प्रभावशाली विपक्षियों के हाथ ही मजबूत बना रहे हैं जिनका एकमात्र उद्देश्य आपकी विचारधारा को और आपको पूर्णतः

समाप्त कर देना है—ऐसे विपक्षिया वे, जो आपके अधिग एकावद्ध, माघन-सम्पन्न और त्रियाशील हैं, और जो अपने वास्तविक कार्य व्यवहार द्वारा विवासमान लेखक-वर्ग में घनिष्ठ सम्पर्क बनाये हुए हैं, ऐसे विपक्षी समीक्षक जो स्वयं विद्वान्, प्रभावशाली और जागरूक हैं। ऐसी स्थिति में भी यदि वे पूर्णतः साहित्य-क्षेत्र पर अपना प्रभावविचार नहीं जमा पा रहे हैं तो इसका एक कारण है, लेखक-वर्ग की अपनी उदगुद्धता और चेतना। संक्षेप में, आपको स्थिति-परिस्थिति का, सामाजिक-राष्ट्रीय अवस्था का, परिप्रेक्ष्य रखना आवश्यक है। विपक्षियों से स्पर्धात्मक मपनता समीक्षा के क्षेत्र में, कला-समीक्षा के क्षेत्र में, विचार और चिन्तन के क्षेत्र में, अपनी स्वयं की गौरवपूर्ण और स्थायी मूल्य रखनेवाली उपलब्धियों में होगी। तभी आपका भाव-प्रभाव होगा, अन्यथा नहीं।

और, जब कि हिन्दी साहित्य-क्षेत्र पर आपका भाव-प्रभाव लगभग नहीं है, तब आप यह कैसे आना करते हैं कि नये लेखक आपके अनुरोधा और आप्रहा की स्वीकार कर लेंगे, जबकि आपसे उनकी कविताओं के भीतर के सम्पर्क से उनके ठीक ठीक अर्थ करना भी नहीं आता।

जब हिन्दी साहित्य-क्षेत्र पर आपका भाव-प्रभाव भी नहीं है, तब आप यह कैसे समझ लेते हैं कि लेखक भयानक अनाशा और अगतिकता से बचते हुए स्वस्थ मानवीय आकाशाओं को स्वर प्रदान कर सकेगा, और अगर वह ऐसा नहीं करता तो वह गलत किम्ब का आदमी है, प्रतित्रिपावादी है ?

जब हिन्दी के प्राप्ति में आपका सामाजिक राष्ट्रीय स्तर पर ऐसा कोई निर्णायक प्रभाव ही नहीं है, जो सामाजिक-राष्ट्रीय वातावरण में से सीधे-सीधे खींचा जा सके, तो फिर ऐसी स्थिति में आप यह कैसे मानते हैं कि आपकी कठोर और कटु समीक्षाओं को पढ़कर लेखक अपनी 'साहज बना लेगा ?

जब पश्चिम के 'हासप्रस्त साहित्य और विचारधारा के विरोध में, जिसका वि प्रचार हिन्दी में खूब हो रहा है, उन्नीसवीं सदी के सुन्दर, स्वस्थ और मानवीय साहित्य का प्रचार प्रसार आप नहीं करते, और वहाँ के प्रभावशाली और विश्वमान्य लेखकों की कलात्मक विक्षेपताओं पर चर्चा नहीं करते, तो यह कैसे समझा जाये कि आप अष्ट्रे साहित्य में दिग्दर्शी रहते हैं ? अमरीका ब्रिटेन, फ्रांस और इटली यहाँ तब कि पश्चिमी जर्मनी और जापान के साहित्य के सम्बन्ध में, महत्त्वपूर्ण साहित्यकारों के सम्बन्ध में, सोवियत लिटरेचर में लेखक समय समय पर प्रकाशित हो सकते हैं, और ऐसे साहित्य के मानवीय महत्त्व का वहाँ प्रतिपादन किया जा सकता है, तो क्यों साहब, आप उन उत्तमोत्तम कलाकृतियों द्वारा हमारे लेखकों के हृदय का सिचन क्यों नहीं कर सकते ? और जब आप हमारे लेखक-कलाकारों के हृदय का सिचन नहीं कर सकते, जब आप उनकी हृदय-भूमि, उनकी मानव भूमि की उपेक्षा करना जाने अनजाने अपना गौरवपूर्ण समीक्षा धर्म समझ लेते हैं, तो ऐसी स्थिति में आप क्यों यह अपेक्षा करने लगते हैं, या यह चाहते लगते हैं, कि लेखक आपकी शुद्ध, नीरस, अर्थ विक्षेप में उद्युक्त, वाक्य-व्याख्या सुन और उससे अपने लिए कोई निर्देश ग्रहण करें ? और, जब आप देश विदेश में उत्तम ठीक इसी रावटापन्न बीसवीं सदी के श्रेष्ठ साहित्यकारों के कलात्मक आनन्द का वितरण इस प्रकार नहीं करते, नहीं करना चाहते, तो यह क्यों न समझा जाय कि कलात्मक साहित्य में भीगने की, उसमें रस लेने की, आपका क्षमता

नहीं है? और यदि है तो आप उसको अपने तई रखना चाहते हैं, जिससे यह साफ जाहिर होता है कि जहाँ तक हिन्दी के लेखकों का सम्बन्ध है—ऐसे लेखकों का जो अभी विकास यात्रा के पथ पर हैं, जिनके हृदय का सिंचन करना एक आवश्यक समीक्षात्मक कार्य है—आपको जीवन्त कलात्मक साहित्य में कोई गहरी और खास दिलचस्पी नहीं है, नहीं ही है।

और, आप अपनी ऐसी अवतर अफमोसनाक हालत पर नजरगानी न करते हुए, जब आप किसी चट्टान से लड़ जाते हैं, तो आपकी उस वीरत्वपूर्ण तेज पुज मूर्ति का ध्यान किया जा सकता है, किन्तु उम कार्य की सार्थकता का अभावात्मक मूल्य ही आँका जा सकता है।

सर्वाधिक विस्मयजनक और, आपके अपने सम्बन्ध में शकाजनक, बात यह है कि पिछले बीस-पच्चीस साल के आपके कार्यकाल में प्रगतिवादी समीक्षा का अनुभव प्रभावित विकास नहीं हुआ, और वह समीक्षा सृजनशील न हो सकी। क्या यह आपके लिए खेदजनक नहीं है?

अपनी बात दूसरों के गले वही उतार सकता है, जो जिन्दगी से खुद सीखता है। जहाँ तक वास्तविक मानव ज्ञान का प्रश्न है—किसी भी वास्तविक ज्ञान का प्रश्न है—वह ज्ञान स्पर्धात्मक प्रयासों से नहीं, सहकार्यात्मक प्रयासों से प्राप्त और विशिष्ट हो सकता है। दाना बुद्धिमत्ता भी हमें बहुत-कुछ दे सकता है। उससे हमें सीखना चाहिए, वह बहुत-सी बातें सही कहता है, सही कह सकता है। इसलिए उसकी उन सही सही बातों को उठा लेना जरूरी है। अपने प्रतिपक्षी से क्या सीखना आवश्यक नहीं है? द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद में तो दो विरोधी पक्षों का मध्य और उम प्रक्रिया के अन्तर्गत परस्पर-प्रवेश आवश्यक माना गया है। तभी विकास होता है।

निःसन्देह प्रतिपक्षी का विरोध आवश्यक है। प्रत्येक क्षेत्र में विचारों का युद्ध होता है। किन्तु, तटस्थ भाव से, प्रथमतः, प्रतिपक्षी के उपस्थित दृष्टिकोण का, उसकी विशेषताओं को, उसकी विशेषताओं के मूल्य को, या उसकी विशेषताओं की निरर्थकताओं को, निरूपित करना, आत्म-निरपेक्ष रूप से उन्हें और उनके अन्तः सम्बन्धों को प्रस्तुत करना, उनका विश्लेषण करना, और उसकी दृष्टि का मूल्यांकन करना, जहाँ-जहाँ आवश्यक है वहाँ-वहाँ उसका खण्डन करना, अथवा वह पूर्णतः असंगत और अनुचित है तो पाठकों और लेखकों के गले उतरने लायक ढंग से उसका सम्पूर्ण उद्घाटन, उसकी अन्तर्व्यवस्था का समग्र निवारण और खण्डन, जोरदार मुखातिफ, प्रबल विरोध करना, अत्यन्त महत्त्वपूर्ण कार्य है। संक्षेप में, प्रतिपक्षी के प्रति भी पूरी ईमानदारी बरती जाये। ईमानदारी का अर्थ है, आत्मपरक और वस्तुपरक खरी-खरी और खड़ी-खड़ी बात, जो एकदम वास्तवाधारित है और वास्तव का उद्घाटन कर दे।

यह मानकर चलना जरूरी है कि कभी-कभी अपना शत्रु भी सच्ची मन्त्री कह सकता है कि उसके चरित्र में भी यथार्थ के अज्ञान या अज्ञान पक्ष, अप्रशिक्षित या अर्ध प्रशिक्षित पक्ष, क्षण भर के लिए ही क्यों न सही, अपनी सलक बना सकते हैं। ऐसी आस्था मानव-आस्था के अनुसार ही है, उसके विरुद्ध तो नहीं है।

यह भी स्मझना आवश्यक है कि जिस हम अपना प्रतिपक्षी समझते हैं वह वस्तुतः प्रतिपक्षी है या नहीं। यह बहुत सम्भव है कि वह विरोधी पक्ष से केवल

प्रभावित हो, और वह प्रतिपक्ष के सक्ती और युक्तियों की पुनर्व्याख्या कर रहा हो, अपने ढंग में, और सम्भव है कि उसकी पुनर्व्याख्या में भी गलतियाँ हो।

यह भी पाया जाता है कि हम लोग, अपने में जा भिन्न हैं और भिन्न प्रकार के मनोविज्ञान की प्रदर्शित करता हैं, उसको जल्दबाजी में प्रतिपक्षी समझ लेते हैं और उसमें घरे में मो ही विरोध भाव बना लेते हैं, जिसका परिणाम यह होता है कि हम उसकी रचनाओं तक की उपेक्षा कर जाते हैं, यद्यपि उसकी रचनाएँ उपेक्षा-योग्य नहीं होती।

साहित्य के प्रश्न मूलतः जीवन के प्रश्न हैं। मनुष्य के अन्तर्गण में अभि-
व्यक्ति की आनुलता होती है। वह जीवन तत्त्वों की, जीवन-मार्गों की, जीवन-
दृष्टि की, अपनी कृतियों में सवेदनात्मक रूप से प्रकट करता है। अतएव लेखक
के वास्तविक मनोवैज्ञानिक सवेदनात्मक जीवन और उसकी अभिव्यक्ति के प्रश्न,
वस्तुतः, उसके जीवन के प्रश्न होते हैं। साहित्य के प्रश्नों की हलके ढंग से नहीं
लिया जा सकता। उसका समुचित, विस्तृत मनोवैज्ञानिक मूढम-दृष्टिपूर्ण उत्तर
प्रदान करना आवश्यक होता है। लेकिन ऐसा नहीं किया गया, नहीं किया
जाता।

जीवन-चिन्तन जीवन-मार्गों के ज्ञान-सवेदनात्मक सवेदन-ज्ञानात्मक भावतन्त्र
पर निर्भर रहना चाहिए। उसका मूल आधार उसकी मूल सामग्री है—जीवन
मार्ग ही। सभी बौद्धिक चिन्तन की मूल-प्राप्ति होती है।

कोई भी विचारधारा मात्र एक बौद्धिक उपादान है—मार्गों के स्वरूप उसकी
गतिविधि, उसकी वर्तमान अवस्था, उसकी दिशा की जानने का। जिस प्रकार
सुदूरतम की और मूढमन की गाने के लिए नव-नवीन यन्त्रों का विकास होता
आया है, पुराने ज्ञान में नवीन ज्ञान की जोड़कर, ठीक उसी प्रकार हमारी
मिथ्यान्त-अवस्था का भी विकास आवश्यक है। और वह किया भी जाता है।
सिद्धान्त-विकास और सिद्धान्तहीनता (अथवा सिद्धान्त-विरोध) अलग-अलग
घातें हैं।

साक्ष्य यह कि विचारधारा या भाव-धारा, सिद्धान्त अवस्था अर्थात् ज्ञान-
व्यवस्था से प्राप्त तत्त्व, मूलतः, मार्गों का (सम्भाव्य रूप से) निवृत्ततम चित्र है।
किन्तु और-और निवृत्त पहुँचने की आवश्यकताएँ और सम्भाव्यताएँ बढ़ती ही
जाती हैं। इसीलिए सिद्धान्तिक विकास भी आवश्यक होता है।

सक्षेप में, सवेदनात्मक ज्ञान तथा ज्ञानात्मक सवेदन से मार्गों की अधिकाधिक
हृदयगत करते रहना, और इस प्रकार के मार्गों के अन्तर्तत्त्वों का, उसके अन्त-
सम्बन्धों की, उसके बाह्य-सम्बन्धों की, उसकी गति की और स्थिति की, सवेद-
नात्मक और बौद्धिक रूप से ग्रहण करते रहना आवश्यक है।

क
के

निज-विशिष्ट स्थान का भी समावेश होता है।

इतना ही नहीं, ज्ञान मनुष्य के प्रयोजन पर भी निर्भर होता है। इच्छा शक्ति
से परिचालित होकर आप किसी विशेष कोण में ही अपना दृष्टि प्रसार करते हैं,
अतएव मार्ग सत्ता की अन्य दिशाएँ या दूसरे छोर आपकी दृष्टि में आ ही नहीं

पाते। इसीलिए समीक्षा में समीक्षक की इच्छा-शक्ति की भी सीमा होती है। परिणामतः, वह केवल स्वेच्छित क्षेत्रों, कोणा, दिशा प्रमारों पर ही दृष्टिपात करता है। अन्य क्षेत्र और अन्य कोण उसके ध्यान से हट जाते हैं, भले ही वे क्षेत्र, वे कोण उसके अपने क्षेत्र और कोण में गहन रूप से सम्बन्धित हो क्यों न हों।

सक्षेप में, स्थिति-मर्यादा, ज्ञान सीमा, सत्य-रोध की आपेक्षिक क्षमता और अक्षमता को ध्यान में रखकर आलाचक्र शो, मूलतः, यथार्थ के सम्मुख नम्र और आत्म निरपेक्ष होना आवश्यक है। यथार्थ को इस प्रकार हृदयगमन करके ही, उसके मूल स्वरूप को संवेदनात्मक और ज्ञान संवेदनात्मक पद्धति से आत्मसात् करके ही, समीक्षक उसकी गति को विशेष दिशा देने का यत्न कर सकता है, अन्यथा नहीं।

केवल सैद्धांतिक ज्ञान में यथार्थ का पूर्ण बोध नहीं होता। मनुष्य के बौद्धिक उपादान क्रमशः विकसित होते हैं, बदलते हैं, किन्तु वे यथार्थ की गति के साथ ही बदलते रहेंगे, विकासमान होंगे, यह आवश्यक नहीं होता। यथार्थ बहुत आगे बढ़ जाता है, विकास क्रम में। बौद्धिक उपादान पीछे छूट जाते हैं, कभी-कभी। इसीलिए बौद्धिक उपादानों के निरन्तर विकास की भी आवश्यकता होती है।

मैं पटल ही बता चुका हूँ कि इसका अर्थ सिद्धान्त-रूपान्तर नहीं होता। इसका अर्थ केवल यही है कि जिस प्रकार न्यूटन का सिद्धान्त आइंस्टाइन के सिद्धान्त में समाविष्ट और विरहित है उसी प्रकार समीक्षा के क्षेत्र में भी, चिन्तन के क्षेत्र में भी, सिद्धान्त विकास आवश्यक है।

मनुष्य का ज्ञान जितना बालसापेक्ष और स्थितिसापेक्ष है, यह चिन्तन के इतिहास से जाना जा सकता है। यही कारण है कि विचारधारा का विकास होना आया है। क्या हिन्दी साहित्य में प्रगतिवादी विचारधारा का विकास आवश्यक नहीं है?

ज्ञान की स्थितिसापेक्षता और बालसापेक्षता का यही प्रमाण है कि लेखकों का पुनर्मूल्यांकन होता आया है। पोलैण्ड का कवि मिस्कियेविच इसका प्रमाण है। यही नहीं, बल्कि मार्क्सिस्ट रिव्यू में दोस्तॉएवस्की का पुनर्मूल्यांकन हुआ है।

अपने साहित्य चिन्तन में प्रगतिवादियों ने तटस्थ और वैज्ञानिक दृष्टि से इन बातों पर प्रकाश डालने की कोशिश नहीं की कि आखिर वे कौन-से तत्त्व हैं, वे कौन सी मूल शक्तियाँ हैं जिन्होंने काव्य रूप बदला। यह क्या कर हुआ कि छायावादी और प्रगतिवादी काव्य प्रणाली बदल गयी? क्या इसका कारण केवल यह था कि स्वाधीनता के उपरान्त मध्यवर्ग—शिक्षित मध्यवर्ग—अवसरवादी होकर विगूढ़ प्रतिप्रियावादी हो गया? और, क्या इस प्रकार से, इस स्थिति से, काव्य-रूप बदल सकता है? क्या इस तरह कह डालने से ही यह प्रमाणित हो जायेगा कि प्रगतिशील प्रवृत्ति (वह जिसका नमूना इन समीक्षकों के मन में है) नष्ट हो गयी? क्या पटली बार हमारे भारत में काव्य-परम्परा और काव्य-रूप बदला है? और क्या यह जब-जब बदला है, समाज की अन्य न्यस्त-स्वार्थवादी शक्तियों के बढ़ते हुए प्रभाव के कारण बदला है?

काव्य रूप में परिवर्तन की मूल कारक-शक्ति क्या है? उसका स्वरूप क्या है?

और क्या केवल काव्य रूप बदल जाने से कोई काव्य प्रगतिशील या प्रति-प्रियावादी हो जाता है?

द्रोह कर उठते हैं। अतएव यह आशा साधारण रूप से व्यक्त की जा सकती है कि हमारे कवि आगे चलकर अपने ढंग के नये प्रगतिशील समीक्षक भी लेते आयेगे।

हां, प्रगतिशील समीक्षक। भारत फ्रांस, पश्चिमी जर्मनी, ब्रिटेन और संयुक्तराज्य अमरीका नहीं है। और बड़े बड़े नगरों के साहित्य-केन्द्र भारत का प्रतिनिधित्व करते हो, यह भी आवश्यक नहीं है। भारत पृथ्वी के उम विशाल-तम क्षेत्र का प्रतिनिधित्व करता है जो आज भी पिछड़ा हुआ है। इन मुक्तिकामी और प्रगतिकामी विशाल क्षेत्रों में चलती हुई भावोत्तेजनाएँ उसके अधिक निकट हैं—वनस्पत रुकामू के, या यैस्पर्स के। भारत की भूमि उर्वर है। युग तीव्र गति में परिवर्तनशील है। नयी कविता के क्षेत्र में नव्यतम प्रतिभाएँ अपना काम कर रही हैं, भले ही वे आज प्रसिद्ध न हो।

किन्तु हमारे प्रगतिशील समीक्षकों ने यह नहीं देखा कि इस प्रयोगवादी नयी कविता के क्षेत्र में विभिन्न प्रकार की भाव-प्रवृत्तियाँ और विचार-प्रवृत्तियाँ विद्यमान हैं। उन्होंने तो एक वाक्य-प्रणाली ही को,—उसके अन्तर्गत किसी विशेष प्रवृत्ति को नहीं—पूर्णतः विकृत और प्रतिक्रियावादी घोषित किया।

इसलिए वर्णानुवर्ण निर्मित होनेवाले साहित्य की उन्होंने कोई कला-समीक्षा प्रस्तुत नहीं की—ऐसी कला-समीक्षा जो कलाकृतियों के सभी पक्षों पर समान रूप से प्रकाश डालती हो, ऐसी कला-समीक्षा जो साहित्य के आन्तरिक तत्त्वों पर प्रकाश डालते हुए, कलाकार के व्यक्तित्व और उस व्यक्तित्व के माध्यम से समाज और युग की प्रवृत्तियों को निरूपित करती हो, ऐसी विस्तृत और भाव-गम्भीर कला-समीक्षा, जिसमें लगे हाथों साहित्य तथा कलात्मक मौन्दर्य-सम्बन्धी प्रश्नों पर सर्वांशेषी विचार किया गया हो। प्रगतिवादी समीक्षक ने साहित्य-कृत जीवन और साहित्य-सृजन की मूलधार जीवन-भूमि में मूलग्राही मर्मज्ञता प्रकट नहीं की। इसीलिए लेखकों को उनके बारे में सन्देह होता है।

समीक्षक के सत्य-प्रवचन सत्यनारायण की कथा इसलिए भी मालूम होते हैं कि लेखक के मन में उत्पन्न होनेवाले अनेकानेक प्रश्नों के उत्तर समीक्षक ने इस ढंग से नहीं दिये, जि जिससे लेखक को मालूम हो सके कि उसकी (लेखक की) भाव-भूमि में समीक्षक की छाम और निजी दिसचर्या है, यह नहीं मालूम होता कि प्रगतिवादी समीक्षक साहित्य रचना की वास्तविक प्रक्रिया को समझ रहा हो, या वास्तविक रचना प्रक्रिया में उसका अनुराग हो, कि वह लेखक की कठिनाइयों को समझने की कोशिश कर रहा हो। यह नहीं मालूम होना कि समीक्षक, बनते हुए साहित्य से, स्वयं कुछ-न-कुछ ग्रहण कर रहा है—भले ही वह उससे विरोध क्यों न कर। कविता, कहानी, उपन्यास, निबन्ध तथा अन्य क्षेत्रों में जो विविध प्रवृत्तियाँ और कलाकृतियाँ सामने आ रही हैं, उनसे नटस्थ होकर वह केवल मैतृत्व प्रदान करना चाहता है। इसलिए उसका प्रभाव नहीं हो पाता। मक्षेप में, वह उसी जीवन से परावृत्त और निवृत्त है जो नया साहित्य-रूप धारण करता है। समीक्षा की इस जीवन-विमुखता और जीवन निरपेक्षता के कारण उसके सत्यार्थक प्रवचन सत्यनारायण की कथा मालूम होते हैं।

हमारा प्रगतिवादी समीक्षक लेखक के वर्ग, परिवार, व्यक्तित्व, परिवेश, परिस्थिति और मनोरचना आदि के प्रति भी विमुख है। उसके गद्यांश में लेखक इतना महत्त्वपूर्ण नहीं है कि उसका गवामीन अध्ययन हो। उसके जीवन, व्यक्तित्व

और साहित्य के क्रमिक विकास पर प्रकाश डालने का काम उसका नहीं। शायद समीक्षक लेखक से अधिक महत्त्वपूर्ण है। और उसके लेखे किसी भी लेखक (चाहे वे यशपाल ही क्यों न हों) या साहित्य-प्रवृत्ति का इतना व्यापक और सारग्राही अध्ययन भी क्यों हो।

लगना है कि समीक्षक सत्यरूपी बट-बूझ की छाया में बैठकर स्थापनाओं की व्याख्या कर रहा है। और उन स्थापनाओं की व्याख्याओं के प्रकाश में वह साहित्य-वृत्ति को उन स्थापनाओं की पुष्टि के लिए, उदाहरण के रूप में—बेबल उदाहरण के रूप में—उपयोजित कर रहा है। इसका परिणाम यह होता है कि समीक्षक और लेखक इन दोनों के प्रारम्भ बिन्दु बेबल-एक-दूसरे से भिन्न ही नहीं, एक दूसरे के विपरीत दिखायी देते हैं। परिणामतः, ये दोनों—लेखक और समीक्षक—एक दूसरे से प्रभावित नहीं होते, अप्रभावित रह जाते हैं, और इस स्थिति में ममानान्तर चलते हैं। ये पूर्णतः भिन्न-भिन्न समारोह में रहकर एक-दूसरे से अजनबी बने रहते हैं।

लेखक के साथ आप तब रह सकेंगे जब आप में इतनी मानव श्रद्धा हो कि लेखक वर्ग में हृदय-समृद्धि, प्रतिभा शक्ति और विराम तथा उन्नति की सम्भावनाएँ हैं यह मानकर चलें। इसका अर्थ यह नहीं है कि आप लेखक की विरोधी और युक्तियुक्त आलोचना न करें। इसका अर्थ यह है कि आप उस मनोवैज्ञानिक स्थिति-परिस्थिति को—उस मायकाँलाजिबल मिथ्युएशन को—समझें कि जो लेखक के साहित्य-सृजन का प्रारम्भ-बिन्दु बनती है। यानी आप साहित्याकित जीवन और साहित्य-सृजन की मूलधार जीव-भूमि को हृदयगम करें। समीक्षक का यह बुनियादी कर्तव्य है। उसको आत्ममात् किये बिना काम नहीं चलेगा। समीक्षक के अन्तःकरण की मर्मशाही शक्ति की परीक्षा यही होती है। उसकी आत्म-निरपेक्ष मूढम दृष्टि की कसौटी भी यही है।

कलात्मक चिन्तन के बिना समीक्षा-कार्य नहीं चल सकता। उसी प्रकार वास्तविक जीवन ज्ञान और जीवन चिन्तन के बिना, उसका मानव विवेक और कलात्मक विवेक (य दोनों, एक तरह से पृथक जोर दूसरी तरह में अभिन्न हैं) विकसित नहीं हो सकती। यह सही है कि प्रत्येक समीक्षक के अपने-अपने आग्रह होंगे अपने अपने अनुरोध होंगे। किन्तु इन आग्रहों और अनुरोधों की सार्थकता तभी प्राप्त होगी जब वह आग्रह वास्तविक कलात्मक मूल्यों और जीवन-मूल्यों पर—एक साथ दानों पर—आधारित होगा। इन आग्रहों और अनुरोधों में सार्थकता तभी आयगी जब समीक्षक स्वयं भीषा हुआ हो, वृथा भावुक या वृथा-बौद्धिक न हो। भीषण कहो हुई जीवन विवेकपूर्ण जरा भी घात का मूल्य सैद्धान्तिक आवेश के प्रवाह से कहीं अधिक होता है। समीक्षक यदि स्वयं भीषा हुआ है, मानव हृदय और मानव प्रकृति में यदि वह मर्म-दृष्टि रखता है अनुभव-सम्पन्न भाव गम्भीर विश्लेषण कर सकता है ज्ञानात्मक संवेदनो से और संवेदनात्मक ज्ञान में परिपूर्ण है तभी वह घनिष्ठ और आत्मीय बनकर उपस्थित हो सकता है—पाठक और लेखक दोनों का आत्मीय। यदि साहित्य-सृजन एक संघर्ष है—अभिव्यक्ति के मार्ग का संघर्ष—तो समीक्षा एक प्रेम दर्शन है। ऐसा प्रेम-दर्शन जो आवश्यकता पड़ने पर अतिगम्य कठोर होता है, किन्तु सामान्यतः उदार और कोमल रहता है। ऐसी समीक्षा का विकास यदि समीक्षक करे, तो

यह निश्चित है कि वह 'नेतृत्व' कर सकता है।

ममीक्षक को स्वयं जीवन द्वारा कला के नव-नवीन मान मिलते हैं, अथवा पुराने मानों में नव-नवीन तत्त्व आ मिलते हैं। कलात्मक, समाजशास्त्रीय तथा दार्शनिक मान भिन्न होते हुए भी परस्पर-निर्भर हैं। इसे यों कहा जायेगा कि कला का अपना स्वायत्त स्वतन्त्र राज्य है। किन्तु उसकी यह स्वायत्तता और स्वतन्त्रता मापेक्ष है। वह अपने अस्तित्व ही के लिए, अपने जीवन-तत्त्वों के लिए, प्राण-वैभव के लिए कलावाह्य यह जो अपार विस्तृत जीवन है उस पर निर्भर है। अतएव, समाजशास्त्रीय शक्तियाँ और प्रवृत्तियाँ उसके प्राण-वैभव को बढ़ाती-बढ़ाती या काटती घटाती हैं। किन्तु ये शक्तियाँ और प्रवृत्तियाँ उसके वर्ग, परिवार, व्यवसाय, जीवनयापन-वृद्धि आदि के माध्यमों से, उसके मनो-जगत् को संवारती-विगाड़ती हैं। और इस प्रकार मनोजगत् बन जाने पर भी यह आवश्यक नहीं है कि वह कलारूप धारण करे।

कला एक आत्मपरक प्रयास है, भले ही वह यथार्थवादी उपन्यास-रचना क्यों न हो। यही मे कला का स्वायत्त तन्त्र स्थापित हो जाता है, और उसके स्वतन्त्र नियम कार्यशील होने लगते हैं।

प्रकृति में भी हमें यही दृश्य दिखायी देता है। फूल के विकास और ह्राम के अपने नियम और अपने कार्य हैं। किन्तु वह फूल अपने अस्तित्व के लिए सारे वृक्ष पर निर्भर है—मूल पर, स्तम्भ पर, शाखा पर, यहाँ तक कि पत्तियों पर भी, रसि-रामायनिक समन्वय-कार्य के लिए। पुष्प की अपनी (मापेक्ष) स्वतन्त्रता है। किन्तु उसका वह पथक् अस्तित्व अन्य निर्भर और अन्य-सम्बद्ध है। यह निर्भरता तथा सम्बन्ध-स्थिति, उसके पथक् अस्तित्व के निर्वाह के लिए ही, उसके प्राणपोषण के लिए ही, अविनाशाय से उपस्थित हैं।

उसी प्रकार कला का अपना स्वायत्त स्वतन्त्र क्षेत्र है। किन्तु उसकी यह स्वतन्त्रता जीवनमापेक्ष है, अपने प्राणपोषण और थीसम्पन्नता के विकास के लिए ही। वह लेखक की मनोदशा पर, और मनोदशा के द्वारा ज्ञान-संबेदनारमक तथा संवेदन-ज्ञानारमक मनोजगत् पर, अनुभवसम्पन्न मनोजगत् पर [निर्भर है।] ऐसा मनोजगत्, जिसमें बाह्य विद्वत् आभ्यन्तरीकृत हुआ है, और मनोजगत् के माध्यम से जीवन-जगत् पर जिसमें लेखक को विदोष भावभूमि प्रदान की, विदोष दृष्टि-बोध प्रदान किया, जीवन-मूल्य, मूल्य-भावना, आशय-भावना तथा मस्कार के अनिरिक्त परिवेश प्रदान किया—ऐसा परिवेश जिसके प्रति [वह] अनुकूल या प्रतिकूल प्रतिक्रियाएँ करता रहा है, ऐसा परिवेश जो राष्ट्र, समाज, वर्ग और परिवार के भीतर की विदोष स्थितियों से और बातावरण में बना हुआ है।

कलात्मक मौन्दर्य के मान, एक विशेष मर्यादा के अन्तर्गत, कलाकृति के भीतर ही है। किन्तु मौन्दर्य का यह अन्तरोद्भूत, अन्तर्जनित निरूप, निश्चित, नियमित और नियन्त्रित होना है मौन्दर्य-मानों की उस सांस्कृतिक परम्परा में, जो पूर्वोपर रूप से निरन्तर सशोधित, सम्कार-निर्मल होनी आयी है, और जा वर्तमान अवस्था में भी सुशील परिस्थितियाँ और आवश्यकताओं तथा दनरेतर प्रभावों में सशोधित-सम्पादित होनी चाहती है, मौन्दर्य-मानों की उस सांस्कृतिक परम्परा में, जो आज विश्व के विभिन्न देशों के मौन्दर्य-मानों और कलात्मक उपलब्धियों में पुन-पुन प्रभावित, सशोधित और सम्पादित हुई जा रही हैं;

सौन्दर्य-माना की उम सांस्कृतिक परम्परा से, जिसमें मानवादश, नैतिक मूल्य तथा अन्य जीवन-मूल्य, सत्कार, तथा मानवीय लक्ष्यों के प्रति उद्युक्त विभिन्न जीवन-गतियाँ प्रवाहित और समाहित होती हैं, उस सांस्कृतिक परम्परा से, जिसमें कलात्मक अभिरचि, कलात्मक आदर्श कलासम्बन्धी चिन्तन भी समाविष्ट होता है।

यह कलाकार जो अपने वाच्य-वैभव को और भी विकसित करना चाहता है, वह वस्तुतः, द्विमुखी सघर्ष करता है। उसका एक सघर्ष कलाकृति को उसके पूर्ण सौन्दर्य में उद्भासित करने से, कलाकृति के अन्तर्वाह्य नियमों के अनुसार आकृति-गठन प्रस्तुत करने में, उमम पूर्ण भाव-वैभव लाने से, सम्बन्धित है, तो उसका दूसरा सघर्ष अपने वास्तविक जीवन में अधिकाधिक मानव-अनुभव तथा अधिकाधिक वैविध्य के दर्शन प्राप्त करने से है, अपने को अधिकाधिक सवेदनक्षम, जागरूक और विस्तृत करने से है, तथा ऐसा एक लक्ष्य प्राप्त करने से है, जो लक्ष्य उसके सम्पूर्ण जीवन और व्यक्तित्व को सार्थक कर दे।

जिये जानेवाले और भोगे जानेवाले वास्तविक जीवन द्वारा ही समीक्षक के मान-मूल्य और समाजशास्त्रीय दृष्टि अनुप्राणित होनी चाहिए। जीवन ही के प्रकाश में, उमी से दिशा प्राप्त कर यदि सिद्धान्तों का प्रयोग हुआ, मान-मूल्यों का प्रयोग हुआ, (ऐसे मान-मूल्य जीवन ही से निर्देशित, प्रकाशित अनुप्राणित हैं), तो वैसी स्थिति में समीक्षा भटकेगी नहीं। समीक्षा में वास्तविक जीवन-सत्य झलमलाने लगेंगे, और स्वयं समीक्षा एक सृजनशील कार्य हो जायेगी।

साहित्यिक पत्रकारिता और समीक्षा में अन्तर न समझना भूल होगी। पत्रकारिता कलात्मक नहीं हो सकती, यह मैं नहीं कह रहा हूँ। मैं यह कहना चाहता हूँ कि जेल में किसी विशेष पक्ष या किसी खास बात को जोरदार ढंग से पढ़ा करने के लिए, (जिसमें कि दूसरो का ध्यान उम ओर खिंच मके), हमें एकपक्षीय बल और एकांगी अतिरेक प्रस्तुत करना पड़ता है, वैसा करना कभी कभी आवश्यक हो जाता है। वैसा न करना गलत है। प्रतिमास प्रतिवर्ष बनते हुए साहित्य की गतिविधि को ठीक ठिकाने रखने के लिए यह आवश्यक भी है। किन्तु हमेशा यह ध्यान में रखना होगा कि उसमें एकपक्षीय अतिरेक और बल है। दूसरे शब्दों में, साहित्यिक पत्रकारिता समीक्षा का स्थान नहीं ले सकती। दोनों एक दूसरे में भिन्न हैं। हाँ, इन दोनों के बीच सहयोग हो सकता है, जो कि आवश्यक भी है। किन्तु साहित्यिक पत्रकारिता साहित्यिक पत्रकारिता है, और समीक्षा समीक्षा।

यदि समीक्षा को साहित्य में फिर से प्रभावशाली होना है तो केवल सत्यात्मक प्रवचनों से काम नहीं चलेगा बल्कि वास्तविक साहित्य की सर्वांगीण समीक्षा करनी होगी। किन्तु, प्रतीत होता है कि समीक्षक वास्तविक साहित्य समीक्षा से बचना चाहता है, क्योंकि वास्तविक साहित्य समीक्षा में समीक्षक की सूक्ष्म-दृष्टि की परीक्षा हा जाता है। समीक्षक की हार्दिक और बौद्धिक अन्धताओं का उद्घाटन हो जाता है। इसलिए बहुत से समीक्षक, जिनमें प्रगतिवादी समीक्षक भी शामिल हैं, एक खास ढंग की वार्थ प्रणाली अपनाते हैं। वह इस प्रकार है।

समीक्षक न साहित्य में दियायी देनेवाली कुछ प्रवृत्तियों के जो मानसिक प्रभाव ग्रहण किये हैं अथवा उसने उनके प्रति जो अनुकूल या विरोधी प्रतिक्रियाएँ की हैं, उन प्रभावों और प्रतिक्रियाओं को अपना आधार बनाकर, (उन प्रभावों

और प्रतिक्रियाओं की पुनर्परीक्षा न करते हुए), उन प्रवृत्तियों के सम्बन्ध में सामान्य बातें करते हुए, वह समीक्षक सामान्य स्थापनाएँ करता है। उसकी चर्चा सामान्यीकरणों में शुरू होकर सामान्यीकरणों में समाप्त हो जाती है। इस कार्य-पद्धति के फलस्वरूप उसे बहुत सुविधाएँ प्राप्त हो जाती हैं। यह कार्य पद्धति उसने लिए बहुत सुविधाजनक है। किस प्रकार ?

चूँकि वह सामान्यीकरणों द्वारा, सामान्य स्थापनाओं में, केवल अपनी दृष्टि की स्थापना कर रहा है, इसलिए उस उन स्थापनाओं के प्रमाण-रूप में अपने सम्बन्धित क्षेत्र से कुछेक उदाहरण मिल ही जाते हैं। उसी क्षेत्र के अन्य तथा भिन्न या प्रतिकूल उदाहरणों से उसे मतलब नहीं होता। इस प्रकार वह अपनी दृष्टि का वस्तुसंगत औचित्य स्थापित कर जाता है।

किसी भी प्रवृत्ति-विशेष के स्वरूप का अध्ययन तब ही सफल है, जब उस साहित्य-प्रवृत्ति की आन्तरिक विशेषताओं के अध्ययन के साथ-ही साथ, उस प्रवृत्ति के भीतर झलकती हुई व्यक्ति-स्थिति, वर्ग स्थिति, समाज-स्थिति और उन सबके परस्पर अन्तःसम्बन्ध हम आत्मगत करें, और उन सबके स्वरूप का वस्तुगत विश्लेषण करते हुए, हम उस प्रवृत्ति विशेष का प्रतिनिधित्व करनेवाली मुख्य-मुख्य और कुछ कुछ गौण कलाकृतियों का सर्वांगीण अध्ययन करें, व्यापक जीवन-दृष्टि से।

किन्तु समीक्षक ऐसा क्यों करे ? विशेषकर तब कि जब वह स्वयं उस प्रवृत्ति-विशेष का ही नाश करने पर उतारू है। केवल अपनी मत स्थापना के लिए जो आवश्यक तर्क है और जो आवश्यक उदाहरण हो सकते हैं, उनको उपस्थित करके अपने लेख में वह यह प्रभाव उत्पन्न करता है कि उसने उस प्रवृत्ति विशेष का समग्र और मर्मग्राही अध्ययन और निरूपण कर लिया है, विश्लेषण-मूल्यांकन कर लिया है। और अब पाठक समीक्षक पर विश्वास करके तदनुसार अपनी दृष्टि और मत बना ले। किन्तु इस प्रकार की उसकी समीक्षा में जो अभाव रह जाते हैं, उनको पूरा करता है वह अपने लेख में उस प्रवृत्ति के विरुद्ध निन्दारमक वातावरण तैयार करके। यदि इस प्रकार उसने कर लिया तो वह समझता है उसने अपने कर्तव्यों को उनकी सर्वोच्च सिद्धि तक पहुँचा दिया।

इसीलिए वह सामान्यतः ऐसे उदाहरण चुनता है जो निश्चित हों—ऐसे उदाहरण जो उसकी पूर्वगृहीत प्राम्यताओं और बने बनाय सामान्यीकरणों (या कहिए मिथ्याताओं) के अनुकूल हों, और उन्हें प्रामाणिक सिद्ध करते हों। ऐसे ही उदाहरणों को लेकर वह अपने विजय मार्ग पर चल पड़ता है।

किन्तु इन उदाहरणों के अतिरिक्त, सम्बन्धित क्षेत्र के जो अन्य विशिष्ट उदाहरण हैं, जिससे उसके सामान्यीकरणों की पुष्टि नहीं होती, वे भिन्न क्यों हैं, उनकी भिन्नता का स्वरूप क्या है, क्या उनका ऐसा होना आवश्यक है, अथवा क्या वे किसी अपज्ञात अथवा (समीक्षक की जन्मवादी के सबब) अज्ञात अथवा अर्ध-ज्ञात जीवन-स्रोतों में उत्पन्न हैं, कि जो जीवन स्रोत उसी साहित्य-प्रवृत्ति के निर्माण की कारण-शक्ति में से हैं—इन सारे प्रश्नों से उसे कोई मतलब नहीं। सामान्यीकरणों से आरम्भ होकर सामान्यीकरणों में समाप्त होनेवाली समीक्षा इस तरह फिसलनी हुई पत्नी जानी है कि उसे निजल अरुचन पैदा करनेवाले इन सवालियों से वाचपीत करने की प्रेरणा नहीं। ऐसी समीक्षा को मुनिग्रन्थ गनि का

यह जो लाभ प्राप्त है वह क्या कम है ।

किन्तु ऐसी समीक्षा साहित्य-क्षेत्र में एक विशेष प्रतिकूल परिस्थिति पैदा कर देती है । ऐसी समीक्षा साहित्य मूजन के लिए अनुकूलता पैदा करने के स्थान पर प्रतिकूलता ही उत्पन्न करती है और इस कारण, समीक्षा स्वयं क्षयग्रस्त हो उठती है । वह स्वयं पिटी पिटायी जड़ीभूत लीक पर चलती है । (भले ही वह जड़ीभूत लीक किसी मचाई की लीक हो) । और यह दुःख उपस्थित होते ही, धनत हुए साहित्य में एक नुस्खा फासला चायम करके, समीक्षा अपने साहित्यिक स्वप्नो में डूब जाती है, अर्थात् उसमें आत्मग्रस्त सैद्धान्तिकता, एक यान्त्रिक भाव पद्धति, पैदा हो जाती है ।

क्या साहित्य मूजन के लिए प्रतिकूल परिस्थिति केवल समीक्षकों द्वारा ही उत्पन्न की जाती है ? निःसन्देह नहीं, नहीं ही । नेखक अपनी अर्धहीन रचनाओं द्वारा, और प्रकाशक अपनी अर्ध-लोलुप प्रवृत्ति द्वारा, तथा पाठक अपने पिछड़ेपन के द्वारा भी साहित्य-मूजन के लिए प्रतिकूल परिस्थिति उत्पन्न कर देत हैं ।

किन्तु इस परिस्थिति के निर्माण में अन्धमति जीवनविमुख समीक्षकों का भी पर्याप्त योग होता है । समीक्षक का कर्त्तव्य अपनी कठोर आलोचना दृष्टि और कोमल संवेदनात्मक भावुक दृष्टि, इन दोनों के योग द्वारा सत्य ही के मार्ग को सुगम और प्रशस्त करना होना चाहिए । समीक्षक में व्यापक मानव आस्था और प्रगाढ़ जीवन-सम्पर्क के बिना, गहन और वैविध्यपूर्ण जीवनानुभव के बिना यह सब सम्भव नहीं है । केवल आस्थावादी शब्दों के उच्चार और पुनरुच्चार से मानव आस्था का वातावरण उत्पन्न नहीं होगा, जब तक समीक्षक स्वयं अपनी कठोर और कोमल दृष्टि के द्वारा—अपने समीक्षात्मक आचरण और व्यवहार द्वारा—यह सिद्ध नहीं करता कि वह उस सिद्धान्तवादी अहंकार से पीड़ित नहीं, बरन् लक्ष्योन्मुख उदार मानव प्रेरणाओं में उत्स्फूर्त है ।

दूसरे शब्दों में, ईमानदार प्रखर वैज्ञानिकता सर्वोच्च मानव-धर्म है । उसमें एक माघ आत्म निरपेक्षता और ग्रहण आत्म सम्बन्ध, लक्ष्योन्मुखता और विस्तृत, अनेकपक्षीय सत्य संवेदना, तथ्य ग्रहण क्षमता उपस्थित है । अपने अज्ञान का स्वीकार और ज्ञान का अग्र-वेग भी उसमें है । मानव विजय की यात्रा का वह द्योतक है । सम्पूर्ण मानव-मत्ता के अनेकपक्षीय सम्बन्धों और गतियों के प्रति उसका अनुराग है । वह एक ही साथ समर्पित दीन सेवक, बुजुर्ग साथी और मौजवानों में से एक तीव्र उत्साहपूर्ण चंचल नवयुवक है ।

ज्ञान के षण जहाँ भी मिलें, जहाँ भी प्राप्त हों, उन्हें तुरन्त अपने आकुल संवेदनो द्वारा उठाकर कृतज्ञ होना और मुग्ध भाव से उन्हें स्वीकार करना, क्या आवश्यक नहीं है ? कोई भी मनुष्य, चाहे वह कितना ही प्रभावशाली क्यों न हो, सारे ज्ञान का, समग्र ज्ञान के भाण्डार का, वह अधिकारी नहीं है, क्योंकि ज्ञान के प्रकाश वृत्त के आस पास हमेशा अ-धकार घिरा रहता है ।

मक्षेप में, समीक्षक स्वयं अपने विशेषणों और व्याख्याओं द्वारा, वास्तविक ज्ञान-समीक्षा द्वारा, घुर को अच्छे में अलग करते हुए, अच्छे को चीनते और चुनते हुए, साहित्य क्षेत्र में मानव-आस्था का वातावरण निर्माण कर सकता है । मानव-आस्था अच्छे कार्यों से उत्पन्न होती है, और इस प्रकार के अनेक कार्य-केन्द्रों से वह सर्वत्र प्रसारित होती है । समीक्षक अपने कर्म द्वारा यदि इस प्रकार विश्वस-

नीय बनने का प्रयत्न करता है, तो यह उचित ही है। किन्तु वह विश्वसनीय और विश्वासपात्र सभी बनेगा, जब वह मानव-हृदय में सूक्ष्म-दृष्टि रखकर, भौगकर, साहित्याकित जीवन और साहित्य-सृजन की मूलाधार जीवन-भूमि में, उसकी मानव-भूमि, अपने ज्ञान और ज्ञान की मार्मिकता के साथ, अपने पूरे अनुभव और अनुभवों की तीव्र संवेदनाओं के साथ, अपने सारे विवेक और विवेक की समस्त पीड़ाओं के साथ—उस जीवन-भूमि में, उस मानव-भूमि में प्रवेश करेगा। सभी उस बात को जिसे वह बुरा असत् और गलत समझता है, उसकी सही-सही व्याख्या और सही सही विश्लेषण द्वारा उसके साथ संघर्ष और निर्णायक संघर्ष हो सकेगा। नहीं तो नहीं।

लेखक में जो भी जहाँ भी अवाछनीय है, उसका निषेध और विरोध आवश्यक है। लेकिन समीक्षक उसे अवाछनीय क्यों समझता है? अवाछनीय क्या है, कहाँ है? उसका उद्गम स्रोत क्या है? उसका स्वरूप क्या है? उसका परिणाम क्या है? और वह अवाछनीय यदि मचमुच अवाछनीय है तो उस कुछ लोग वाछनीय क्यों समझते हैं? उनकी दृष्टि क्या है, उनकी दृष्टि के तत्त्व क्या है? वे कौन लोग हैं, उनके अपने मूलाधार उनके लिए क्यों प्रिय हैं? और क्या वे मूलाधार सही नहीं हैं? नहीं हैं तो क्यों नहीं हैं? और वे गलत हैं तो क्यों गलत हैं? क्या सहीपन में गलती का मेल है? और अगर यह हालत है तो सहीपन की मात्रा क्या है, गलती की मात्रा क्या है? सहीपन और गलती का मेल किस जगह है?

और यदि किसी लेखक में जो अवाछनीयता है, उसमें उसके साथ वाछनीय क्या है, उसका स्वरूप क्या है, वह क्योंकर है? और क्या उसमें वाछनीयता का सर्वथा अभाव है, और यदि ऐसा है तो क्योंकर है? और यदि उसमें वाछनीय तत्त्व और वाछनीय विशेषताएँ हैं, तो अवाछनीय के अनुपात में वह वाछनीय कितना है, वाछनीय का अवाछनीय से जो मिश्रण है वह क्यों हुआ? वह कहाँ-कहाँ कैसा-कैसा है? वाछनीय और अवाछनीय तत्त्वों से मिलकर जो कलाकृति प्रस्तुत हुई है, उसका मूल्य क्या है? और क्या उस लेखक या साहित्य-प्रवृत्ति की जीवन-भूमि पर इस तरह प्रकाश डाला जा सकता है, जिससे वाछनीय और अवाछनीय तत्त्वों पर नया प्रकाश पड़ सके, उनकी नयी व्याख्या हो सके? उस जीवन-भूमि का पारिवारिक, सामाजिक, वर्गीय और भुगोल वातावरण से किस तरह का, क्या सम्बन्ध है?

क्या इन सारी बातों पर प्रकाश डाले बिना, उनकी पेचीदगियों और बारी-कियों में पड़ें बगैर, नया वास्तविक साहित्य-समीक्षा, वास्तविक कला-समीक्षा हो सकती है? वास्तविक कलात्मक और समीक्षात्मक विवेक सम्भव है?

साहित्य-क्षेत्र में जो प्रवृत्तियाँ उत्पन्न होती हैं, जो प्रश्न उत्पन्न होते हैं, वे सारत जीवन के प्रश्न हैं, वे जीवन-स्थितियों और जीवन-प्रवृत्तियों से सम्बन्धित हैं। अतएव, उनके सम्बन्ध में, अधिक गम्भीरता और मर्मग्राही दृष्टि के अतिरिक्त आत्म-निरपेक्ष तथ्यानुसन्धान और उदार कोमलता आवश्यक है। ये सारे गुण सिद्धान्तनिष्ठता के विरोधी नहीं, बरन् उसके पूरक हैं। समीक्षक को भी चरित्र की उतनी ही आवश्यकता है, जितनी कि लेखक को ईमानदारी की।

सारांश यह कि समीक्षा—नोई भी समीक्षा-पद्धति—जब-जब जीवन-पथायें

के स्पन्दनो का अपमान करती हैं, उसके स्वरूप का तटस्थ, वैज्ञानिक और नम्र भाव-गम्भीर विरोध नहीं करती है, जब-जब वह लड़ने और खूद को धोपने का प्रयत्न करती है, जब जब वह एकपक्षीय विचारणा के फलस्वरूप उत्पन्न असफलताओं के कारणों को दृष्टि से ओझल कर देती है, अपने प्रतिपक्षियों द्वारा उपस्थित विचार-प्रणाली में इधर-उधर बिखरे हुए मृत्यु के अणु परमाणुओं को बीनने से इनकार कर देती है, जब-जब वह आत्मलोचन करना अस्वीकार कर देती है, तब-तब वह मिद्धान्तों और तर्कों के बाथवरी टॉवर में बैठकर अपनी अकाल मृत्यु के क्रमशः उपस्थित कारणों को स्वयं अपने हाथों गर्वाघत और परिपुष्ट करती जाती है।

शीतयुद्ध के प्रचार और प्रभाव के परिणामस्वरूप हिन्दी में ऐसे समीक्षक-विचारक भी सामने आये, जिन्होंने न केवल प्रगतिवादी समीक्षकों की भूलों का फायदा उठाया, बल्कि साहित्य में ऐसी विचारधारा का विकास करने लगे, जिसका उद्देश्य लेखक को उस वास्तविक जीवन-संघर्ष में प्राप्त जीवन-मूल्यों से हटाकर सम्पूर्ण व्यक्तिकेन्द्री बना देना था।

निःसन्देह मेरे इस चरन्धस से बहुतों को आपत्ति होगी। जीवन-संघर्ष के दौरान में वास्तविक जीवन-मूल्य कैसे मिलते हैं?

निःसन्देह, यदि हम यह मान लें कि प्रत्येक के पास अपनी-अपनी सवेदनशील अन्तरात्मा है और मन है, तो यह सन्देह के परे है कि वास्तविक जीवन-संघर्ष—अस्तित्व-संघर्ष—के दौरान में उसके हृदय में एक मूल्य-भावना छटपटाती रहती है, और वह चाहने लगता है कि यह अमानवीय मानव-व्यथार्थ परिवर्तित हो, मानवोचित जीवन की स्थापना हर एक के लिए हो। पैसों की तंगी से परेशान घर की मालकिन जब सरकार और मुनाफाखोर व्यापारी को गाली देने लगती है, या गुटगाड़ी और भाई-भतीजावाद के अभिशाप से प्रस्तब्ध हो ए पास गरीब कमकं जब आत्म-रक्षा का संघर्ष करने लगता है, या अपने काम पर से घर लौटते हुए फटेहाल बाप के परेशान चेहरे को देखकर जब जबान बेटे का दिल एक अजीब दर्द

यता को देखकर जीवन के द्वन्द्व का अनुभव करने लगता है—तब उसके हृदय में एक मूल्य-भावना अवतरित होती है, ऐसी मूल्य-भावना जो वेदना में, जीवन-वेदना में, धुली-मिली है।

मूल्य-भावना भयानक निराशा और अपनिकता में भी व्यक्त होती है। भयानक निराशा के क्षणों में मानव-जीवन को मनुष्य अत्यन्त दुःखपूर्ण अवश्य मानता है, किन्तु दुःख के कारणों की ओर भी उमका ध्यान जाता है। यहाँ तब कि उसे प्रतीत होता है कि मानव-मन में उसके प्रति न्याय नहीं किया है। कभी वह आत्मलोचन करता है, और अन्त को विविध अश्रममात्रों या केन्द्रमान बैठता है और कभी वह जगत् का तीव्र प्रखर और विशोभमय आलोचन करने लगता है। अनादिकता की स्थिति में भी वह जीवन-मूल्यों में संवेदित होता है, इसीलिए वह मानव-जीवन की आलोचना करता है। यह आलोचन निःसन्देह वैज्ञानिक

बुद्धि से प्रेरित नहीं है। किन्तु उसके पीछे एक मूल्य-भावना है।

वर्तमान युग, मूलतः, आलोचना का युग है। अपनी-अपनी चेतना के अनुसार, और चारित्रिक गुणों के अनुसार, यह आलोचना चलती है। मन-ही मन जीवन-व्याख्यान के सूत्र चलते रहते हैं—विशेषकर, दुःख, कष्ट, सन्ताप, भयानक निराशा और अगतिवृत्ता की स्थिति में। और इस तथ्य को कौन नहीं जानता कि इस प्रकार की भयानक अवसादपूर्ण स्थितियाँ आज अगणित स्त्री-पुरुषों के अनुभव के अन्तर्गत बारम्बार आती रहती हैं।

हाँ, यह सही है कि ऐसे दुःखात्मक क्षणों के प्रदीर्घ क्रम में विशुद्ध पवित्र आत्मा की पुकार भी हो, यह एक आवश्यक नियम नहीं है। किन्तु साधारणतया, वास्तविक दुःखात्मक क्षणों में ही मनुष्य अधिक तीव्रता से देखता है, अधिक क्षेत्रों को देखता है। हाँ, यह भी सही है कि ऐसे क्षणों में, ऐसी कालावधि में, मन-ही-मन जीवन-व्याख्यान के जो सूत्र चलते रहते हैं, वे सुसंगत, युक्तियुक्त, समुचित और आराम निरपेक्ष आदर्श भावना में अनुप्राणित हो, यह भी एक अनिवार्य नियम नहीं है। किन्तु जीवन की यह आलोचनात्मक व्याख्या मन-ही-मन चलती रहती है, वह मनोवैज्ञानिक स्तर पर मूल्य-भावना से संयुक्त होकर ही चल सकती है, अन्यथा नहीं। मूल्य भावना के बिना आलोचन क्रम असम्भव है।

इसी घात को प्रगतिवादियों ने नहीं समझा। मनुष्य को केवल उसके मामा-जिक-राजनैतिक पक्ष में समझने और उपस्थित करनेवाले इन लोगों ने, प्रयोग-वादियों के प्रारम्भिक अभ्युदय के काल में, उन दुःखपूर्ण और निराशापूर्ण, रत्नानि-पूर्ण, अगतिवृत्ता की भावना प्रकट करनेवाले, काव्य के वास्तविक अन्तर्मन्दर्भों को और बाह्य सन्दर्भों को—जीवन-जगत-सम्बन्धी सन्दर्भों को—समझने से इनकार कर दिया। नये प्रयोगवादी काव्य के प्रति उनका यह शत्रुत्व भाव चिर-स्मरणीय रहेगा।

चिरस्मरणीय क्यों रहेगा? इसलिए कि उन्होंने मानव-दुःख की अवहेलना की, मानव-पीड़ा के मथार्य पर अहंकारपूर्ण पदाघात किया। उसको कुचलने की भ्रमक कोशिश की। उन्होंने ऐसे कवियों और लेखकों को अपने पास से उठाकर फेंक दिया, जो आधुनिक जीवन के अन्तर्विरोधों से जस्त होकर काव्य रचना करते थे।

किन्तु यह भी सच है कि अपने सैद्धान्तिक विश्वासों के कारण बहुत-से कवि छद्मी के साथ रहने का प्रयत्न करते थे, यद्यपि वे वहाँ में बार-बार हटा दिये जाते थे।

यह सब लिखना यहाँ इसलिए प्रासंगिक हो उठा कि समीक्षक का सबसे पहला कर्तव्य आज की स्थिति में मानव दुःख के प्रति, दुःखारम्भ अवस्थाओं के प्रति, सृष्ट मानवीय कला-समीक्षात्मक सहानुभूति प्रकट करना है। उसके अभाव में,
 अभाव है।

संक्षेप में जो सूत्र
 में नियन्त्रित
 होने। यद्यपि, जीवन-व्याख्यान में उन सूत्रों में सैद्धान्तिक दृष्टि सम्भवतः प्रकट नहीं हो सकती। किन्तु यह अनिवार्यतः सभी में प्रकट नहीं होती, यह मानना भी असंगत है।

साथ ही, इस बात को ध्यान में रखना होगा कि लेखक जीवन को व्यक्त कर रहा है—कतिपय जीवन पक्षों को व्यक्त कर रहा है, जो सम्भवतः अल्प-प्रकाशित और अल्प-ज्ञात और अल्प चिन्तित होने के कारण एकदम नवीन मालूम होते हैं। वास्तविकता यह है कि उनके काव्यात्मक सन्दर्भ नये हैं, अर्थात् वे नवीन जीवन-सन्दर्भों से युक्त नवीन काव्य-विषय उपस्थित कर रहे हैं।

लेखक की कुछ रचनाओं को देखकर नहीं, उसकी सब रचनाओं को देखकर उसके तथाकथित जीवन-दर्शन की बात की जा सकती है। उसकी कुछेक कविताओं को देखकर हम बयोकर यह मान चलें कि लेखक की जीवन-दृष्टि, उसका जीवन-दर्शन, निराशामूलक है ? -

कविता की कला अन्य साहित्यिक कलाओं की तुलना में अधिक अमूर्त और और अधिक सामान्यीकृत होती है—विशेषतः आत्मपरक काव्य में। ऐसी स्थिति में, अन्य साहित्यिक कलाओं की अपेक्षा आत्मपरक कविता में जो सन्दर्भ उपस्थित होते हैं, वे भावना के भीतर से दीपित और ज्योतिषित हो उठते हैं। उन सन्दर्भों को कल्पना-चित्रों द्वारा, प्रतीकों द्वारा भी, सूचित-व्यजित किया जाता है। अतएव, ये सन्दर्भ उस ढंग से उपस्थित नहीं हो सकते, जैसे कि वे कथा-तत्त्व को धारण करनेवाले साहित्य-प्रकारों में, या निबन्धों आदि में, मूर्तिमान रूप में उपस्थित किये जा सकते हैं। उनके सन्दर्भ उस भावना-विशेष में निहित होते हैं।

मैं पहले ही कह चुका हूँ कि वर्तमान जीवन में पुनः-पुनः प्राप्त दुःखात्मक जीवन-स्थितियों में आलोचना के जो मूल धसते हैं, जीवन व्याख्यान की जो न-मूल्य होते द-संवेदनाएँ दुःखात्मक

मन स्थितियों में प्राप्त मूल्य भावनाएँ या जीवन-व्याख्यान में सन्निहित मूल्य-भावनाएँ, कहीं प्रगतिवाद के छोर से पूर्णतः अपना गठबन्धन न कर दें।

इसलिए, आपसी फूसफुसाहटों में यह तर्क आविष्कृत किया गया कि जो कवि अपनी आकुल मर्यादात्मक संवेदनाओं द्वारा प्रगतिवाद के घट-वृक्ष की छाया में पहुँचना चाहता है, वहाँ उस प्रगतिवादी सिद्धान्त-व्यवस्था द्वारा, अथवा प्रगतिवादी नेताओं के प्रभाव से, उसकी काव्यधी पीकी पड़कर समाप्त हो जाती है।

यह सही है कि प्रारम्भिक उत्थानकालीन प्रयोगवादी कविता में, यदि हम उसे समग्ररूप में देखें तो, हमें मार्क्सवाद की छाया मिल जायेगी, जीवन-आलोचन की दुःखात्मक किन्तु तीव्र ध्वनि सुनायी देगी। उस कविता में भाव-तत्त्वों का आन्तरिक गठन, उसकी आन्तरिक रचनाशीली, ऐसी थी कि जिससे यह ध्वन्यर्थ प्राप्त होता था कि वह इस ओर है या उस ओर।

यह मैं पहले ही से कह दूँ कि व्यक्तिगत मुझे इन महोदया से हमेशा सदा-शयता का भाव ही मिला। यह भी कह दूँ कि यह कोई व्यक्तिगत विरोध नहीं है। साथ ही मुझे व्यक्तिगत (कविरूप में नहीं) प्रगतिवादियों की सदाशयता प्राप्त होती रही। अतएव मुझे, व्यक्तिगत, न इस पक्ष से असन्तोष है, न उस पक्ष से।

प्रगतिवादियों की तुलना में निःसन्देह ये नये सोय अधिक कला-मर्भज थे।

विष्णु साहित्यिक प्रवृत्तियों को वे एक भिन्न प्रकार की दिशा देना चाहते थे। वे साहित्यिक-सांस्कृतिक क्षेत्र में, एक विशेष प्रेरणा में, अपने प्रभाव का विस्तार करना चाहते थे। और यह प्रेरणा अपना एक रास्ता चुनने, अपनी एक गतिशील, रचना थी।

हाथ में बचने हुए शीतलुप्त में और शीतलुप्त को भावनाओं में प्रेरित थे। प्रवृत्तिवादी भाव-धारा का साहित्यिक-क्षेत्र में उद्भवन करना उनका प्रधान उद्देश्य था। साथ ही, एक ऐसा भाव-धारा का प्रथमन करना उनका उद्देश्य था, जो प्रवृत्तिवाद का स्थापन करे।

अतएव, उन्होंने एक ही साथ, या एक के बाद एक, काव्य के विवेकपटन, कला-व्याख्या, कलाकार का धर्म, शीतलुप्त-श्रुति का सिद्धांत, आधुनिक भावबोध तथा उनमें जुड़ी हुई कल्पना-मर्मोत्पत्ति, समुदाय सिद्धांत, तथा अन्य—यों सम्भवतः सुलेखन समय धार में हो—इन सबका उद्दिष्टन किया। साधनवादी-प्रवृत्तिवादी प्रभाव का भूमिभेद—इन प्रधान कार्य में वे साहित्यिक अनुप्राणित रहे। और यह साहित्यिक दिशाई इन सबका विवेकपूर्ण समीक्षापर, उनके मन प्राप्ति पर, अधिकांश जमान के लिए सहाई मही जा रही है, अर्थात् भिन्न प्रकार की जीवन-व्याख्या उनके हृदय में सुलब्ध करने का प्रयत्न किया जा रहा है।

ठीक यही कारण है कि बहुत-से ऐसे लेखक जो उनकी मूल जीवन-व्याख्याओं में और जीवन-दृष्टि में महत्त्व मही थे, वे उनमें बटकर अलग हो गये। उन्होंने इन महोदयों में बटकर अपना स्वतंत्र विष्णु निम्न और वागदायक जीवा-पथ समीक्षा करना ही उचित समझा। यह बात भूलन की नहीं है कि वे नये महोदय सब तरह में साधनमग्न थे, और भाव भी गुरु है।

साधारण लेखक को भवान्त-भवांत परिवर्धितियों में भी मानव-उत्सा प्रान्त होती रहती है। मानव-उत्सा का यह गुणस्वतंत्र जो मनुष्य को भगवत्ता के भाव में बचाता है या बस करता है, अपने-आपमें एक बहुत बड़ा मानव मूल्य है। किन्तु, इनका बलात्मक उपस्थापन तो सब हो सकता है जब कि वास्तविक जीवनगत मूल्य-भावना आपने कला-सम्बन्धी विचारों द्वारा निरस्तृत अवस्था उद्देशित न हो। किन्तु वास्तविक जीवनगत मूल्य-भावना तथा बलात्मक मूल्य-भावना अर्थात् शीतलुप्त-श्रुति—इन दोनों की समतुल्यता पर वे खीर देने थे। कला-प्रतिष्ठा के भीतर कला-वाक्य सर्वोच्च अनुशासन नहीं होना चाहिए, बलात्मक क्षण की विनिष्ट अनुभूतियों का ही सार्वभौम एकच्छत्र नियन्त्रण होना चाहिए, यह उनकी भूमिका थी।

इसका समझने के लिए हम इस छोटी-सी बात पर ध्यान देना आवश्यक है कि कला-प्रतिष्ठा के भीतर समस्त क्षण बहुत थोड़े होते हैं। कहानी, उपन्यास, कथारमक काव्य, नाटक, रेडियोस्वक तथा इतर प्रकार की रचना में मनुष्य पर्याप्त मग्न होता है। आत्मारव काव्य में भी, सम्भवतः, नित्यशः इसकी आरम-सीमा नहीं होती। अतएव कलाकार को कवि-कर्म करने समय अपने सवेद-नात्मक उद्देश्य में अनुप्राणित और अनुशासित होकर कार्य करना होगा, यह सन्देह के परे है—वादे यह कोई भी साहित्य-प्रकार क्यों न हो। किन्तु इसका अर्थ यह बताना नहीं है कि मनुष्य अपनी आरमतीन दशा के बाहर जाकर (और उसे,

सम्भवतः जाना ही पड़ता है) जीवन-तत्त्व जीवितानुभवा द्वारा प्रदत्त तत्त्व न समेटे। हा शत यह है कि व तत्त्व मरेदना मक उद्देश्यो के केवल अनुमार ही न हो वरन उनसे प्रेरित हा।

कला कम म अपन मन का धारा को न केवल तीव्र और गहन करना पड़ता है वरन यह भी कि उस धारा को अत्यंत सयमित नियन्त्रित और एक विशप दिशा की ओर उ मुख करना पड़ता ह। जय कलाकार ऐसा करता ही है तो ऐसी स्थिति म —जब कि उसका हृदय क दो भाग (जो भातर म निगूढ रूप स सम्बद्ध हैं क्याकि व एक ही नभ्य की पूर्ति व लिए दो हुए है मेरा मतनव भोक्ता और स्रष्टा मन स ह) हो ही गय है तो—स्रष्टा मन सवेदनात्मक उद्देश्यो क अनुसार ही नही वरन उसस अनुप्राणित होकर अधिकाधिक जीवन-तत्त्व अपन-आपम क्यों न समेटे? सक्षप म वह किमी भी कलाकृति म अपना पूरा व्यक्तित्व—जीवना नुभवसम्पन्न जानानुभवसम्पन्न अपना पूरा आत्मैक्य—क्यों न जियासीन करे? और वह पूरे क्षण क भीतर स सारा वविषयपूर्ण वास्तविक जीवन-दर्शन क्यों न करे?

अमल म य नय महादय केवन क्षण की आकृति चाहते हैं अर्थात् अनुभूति का एक उद्रक भर चाहत ह।

कविया न एक एक कविता पर घण्टा नहरी महीनों काम किया ह। एक ही कविता की रचना म ब बार बार भीतर डूबे और बार बार ऊपर जाय और जब तक वह पूरी न हुइ व मित्र रहे। यह स्थिति हम क्या सूचित करती है? सवेदना मक उद्देश्यो क अनुसार और उससे प्रेरित जीवन-तत्त्वो की उन्होंने अपने म समेटा और उद्देश्य बढ किया। सब तो यह है कि कवि दष्टि केवल एक मूर्त दष्टि बन जाती है जा अनुभूत सवेदन-तत्त्वो को भाव तत्त्वा को जीवन तत्त्वा की प्रभावात्मात्मक रूप स एक बिम्ब-व्यवस्था म एक भाव-व्यवस्था म निगूढ कर दती है। नि म देह व्यवस्था म गडबड नहीं होनी चाहिए और यह व्यवस्था ए मूलगत मध्वनमूत्र द्वारा यहाँ सवहाँ तक बधी होनी चाहिए।

कि तु उनका सौ दय मित्रा त क्या कहता ह? यहां उन मक मित्रातो का

निबध—या कहिए
दूसरे य विषय एम है

वश्यक है। सब तो यह

है कि य विषय अथाह हैं। पश्चिमी साहित्य मे स दय सम्बन्धी मता और व्याख्या का एक दण्डकाण्ड पड़ा हुआ है।

यहां मैं उनका माध्यम की रूपरेखा—जसी कि वह मुझ समक्ष म आयी है—प्रस्तुत करके छट्टी चाहता हू।

वास्तविक जीवितानुभूति सो दयानुभूति मे भिन्न स्तर की और भिन्न श्रेणी की वस्तु है। सौ दयानुभूति जीवन क एक निगूढ क्षण म कानोदभासपूर्ण मान मित्र द्रवण है। जीवितानुभूति सो दयानुभूति स पथक तो है ही वह समानांतर भी है। इसका निष्कर्ष क्या निकलना? निष्कर्ष यह कि लखक सो दयानुभूति क उस क्षण द्वारा उपस्थित अस्तित्वा क क्षण मे बाहर न जाये क्याकि उसस कला क स्वायत्त त न क अतनियम भग होग। सम्भव म इन महोदयो का सारा जोर जीवितानुभूति तथा सो दयानुभूति की विलगता और परस्पर समानांतरता पर

ही है। सौन्दर्यानुभूति और जीवनानुभूति इन दोनों के अन्तर्निहित परस्पर सघन सम्बन्धों पर, उनकी मूलगत एकता पर, ध्यान देने में उनका काम बिगड़ता था।

किन्तु वास्तविकता क्या है? मानसिक अथवा बाह्य उत्प्रेरक तत्त्वों द्वारा एकाएक हृदय में हलचल पैदा होने से, उसमें संचित जीवनानुभव तीव्र गति से मनस्पटन पर मूर्तिमान होकर बहने लगते हैं—सवेदनात्मक उद्देश्यों की दिशा में—इस तरह में बहने लगते हैं कि मनुष्य तन्मय होकर उन्हीं में डूब जाता है, और उनका रस लेने लगते हैं। ऐसी स्थिति में, मनुष्य की आत्मवृद्धि दशा का परिहार हो जाता है (सभी तो वह तन्मय होता है, और उन प्रगतिमान कल्पना-चित्रों द्वारा ही), उस नवीन सवेदनाएँ प्राप्त होने लगती हैं, आनन्दात्मक अनुभव होने लगता है, रसात्मक अनुभव प्राप्त होता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि सौन्दर्यानुभूति के दो लक्षण हैं। एक, आत्मवृद्धि दशा का परिहार। दो, आनन्दात्मक अनुभव।

सौन्दर्यानुभूति उच्चतर स्तर पर, अधिक उदात्त स्तर पर, जीवनानुभूति का ही एक रूप है, जीवनानुभवों का ही वह एक कल्पनोद्भासित पुनः-अनुभव है। उसमें जीवनानुभवों का पुनः मूलन होता है, सवेदनापूर्ण रूपना द्वारा। इस तरह मनस्पटन पर पुनः मूलित जीवनानुभवों में, (जो नये सवेदनात्मक उद्देश्य समाहित हो गये हैं उनके कारण, उनके फलस्वरूप), जीवन-अर्थों की नयी व्याप्तियाँ आ जाती हैं।

किन्तु इस पूरे अनुभव में आत्मवृद्धि दशा का परिहार होना अत्यन्त आवश्यक है।

मनस्पटन पर रूपायित इन जीवनानुभवों में यही सौ एक विशेषता है कि वे मनुष्य को अपनी बाह्य-वृद्धि और आत्म-वृद्धि व्यक्ति सत्ता से ऊपर उठाकर अपने-आपमें बाँध लते हैं, और उस एक प्रकार का सवेदनात्मक रस प्रदान करने लगते हैं। किन्तु अपनी व्यक्ति सत्ता में ऊपर उठने की प्रवृत्ति केवल सौन्दर्य अनुभव क्षणा में, सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में, ही होती है? नहीं, ऐसा नहीं है।

अपने में परे उठने, अपने से परे जान की प्रवृत्ति मनुष्य केवल सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में ही प्रदर्शित नहीं करता। वह अपनी व्यक्ति सत्ता में ऊपर उठने की प्रवृत्ति चिरकाल स रखता आया है। आत्म-वृद्धि दशा का परिहार नीरस और शुष्क समझे जानवाले कार्यों में भी होता है। किन्तु ऐसे कार्यों में उसे वह तल्लीन रसात्मक अनुभूति नहीं होती, जैसा कि उसे सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में होती है। यह प्रवृत्ति इनकी दुर्लभ भी नहीं है। दिन में कई बार मनुष्य अपनी आत्म-वृद्धि दशा का परिहार, अर्थात् व्यक्ति सत्ता की सीमाओं का विलोपन, कर देता है। किसी-न किसी रूप में हृदय का स्पष्ट करलवाले दूसरे के अनुभव जो हम मुक्त हैं उनसे कल्पनात्मक समानुभूति की दशा में हम अपने-आपको भूल जाते हैं। बुद्धिप्रेरित कल्पनानुमानों की आसक्ति बढ़ उठाने होती है, उसमें भी मनुष्य अपनी व्यक्ति-सत्ता का विलोपन कर देता है। विज्ञान के क्षेत्र में तो यह हमेशा होता है। यह प्रवृत्ति दूसरे को समझने में भी सहायक होती है। सहानुभूतिपूर्ण उदारता रखने-याने लोग अपने में परे जाकर ही दूसरों के बारे में साक्षर हैं। व्यक्ति को मानव बनानेवाली एक प्रवृत्ति निःसन्देह यह है। यह प्रवृत्ति व्यक्ति को उसकी आत्म वृद्धि दशा से खींचकर उस एक पूरा विश्व बना देती है। वह प्रवृत्ति केवल कलाकारों

की ही निधि नहीं है, वरन् वह राह चलनेवाले मामूली आदमी के पास भी है, वह किसान के पास भी है, मजदूर के पास भी है।

वह केवल वाच्य-रचना करते समय ही नहीं होती, वरन् उसके भी पहले न मायूम कितनी ही बार क्रियाशील होती है।

अपने से परे उठने और परे जाने की यह जो प्रवृत्ति है, उसी की एक विशेष शाखा है मौन्दर्यानुभूति। यह मौन्दर्यानुभूति केवल कलाकार की विशेषता नहीं है, वरन् वह उन सबकी विशेषता है जिन्हें हम मनुष्य कहते हैं। वह मनुष्यत्व का एक लक्षण है। लोककथाओं में विभोर होकर, बीच-बीच में नृत्य कर उठने वाले आदिवासी नर्तक में वह उत्पन्न होती है, किसी की जीवन-कथा को मनोनेत्रों के सामने उपस्थित कर उन कल्पनाविधियों से प्रभावित और आप्लावित होनेवाले क्षण में मनुष्य के हृदय में भी उसका रसात्मक बोध होता है। वह राह चलते भी हो सकता है—वह कभी भी हो सकता है। (और यह भी आवश्यक नहीं होता कि मौन्दर्यानुभूति सीधे-सीधे कवि को उसकी अभिव्यक्ति तक पहुँचा दे)। ऐसे अनुभव मनुष्य के हृदय में संचित होते रहते हैं। घर में दिन-भर मेहनत करनेवाली माँ और पत्नी, मारा-मारा फिरनेवाला नवयुवक, अपने माँ-बाप का बोझ हलका करने के लिए नौकरी ढूँढनेवाली बेटा—इन सबको मानव-जीवन का यह रस प्राप्त होता रहता है। इसीलिए वे जीते हैं, अपने लिए और दूसरों के लिए। मौन्दर्यानुभूति केवल कलाकार की निधि नहीं है। वह वास्तविक जीवन में, वास्तविक भावना और कल्पना का उच्चतर स्तर पर ऐसा एकाएक उत्स्फूर्त और विकसित विस्तार है, जिसमें मनुष्य की व्यक्ति-सत्ता का विलोपन हो जाता है। किन्तु आत्म बद्ध दशा का यह परिहार वास्तविक जीवन में, वास्तविक जीवन ही का एक अंग है, जिसकी सहायता के बिना वास्तविक जीवन अधिक सुकर तथा सुगम नहीं होगा, जिसके बिना यथार्थ मानव सम्बन्ध अधिक स्निग्ध और सार्थक नहीं होंगे, जिसके बिना हम दूसरों में घुलमिल सकने के आनन्द को मगन नहीं करेंगे। सशेष भ, मौन्दर्यानुभूति की अधिकतमता और दारुम्यारता जिम व्यक्ति में अधिक होगी वह अधिक मनुष्य होगा। यह मौन्दर्यानुभूति मानव-सम्बन्धों पर प्रभाव डालती है, वास्तविक जीवन पर प्रभाव डालती है, उसे नयी सार्थकता प्रदान करती है। अतएव मौन्दर्यानुभूति वास्तविक जीवन की मनुष्यता है। अपने से परे उठने और परे जाने की मनुष्य-क्षमता से उसका पूरा और सीधा सम्बन्ध है।

वास्तविक कला-कर्म में, वास्तविक सृजन-प्रक्रिया में, हृदय का द्रवण और मौन्दर्यानुभूति अनिवार्यतः और निरन्तर रहती है, यह मान्यता निराधार है। इसका अर्थ यह नहीं कि सृजन-प्रक्रिया में मौन्दर्यानुभूति का अभाव होता है। किन्तु, उसका अर्थ यह अवश्य है कि उसकी निरन्तरता नहीं रहती, वह कम या अधिक हो सकती है, अथवा बीच-बीच में वह टूट सकती है, उनका क्षण-मान के लिए ही क्यों न सही, अभाव हो सकता है।

अभिव्यक्ति के प्रयत्न—कला-कर्म—बहुत-कुछ अभ्यास में निहित है। लेखक को, अभिव्यक्ति-साधना में—काव्याभ्यास में—न केवल विशेष प्रकार की अभिव्यक्ति का अभ्यास हो जाता है, वरन् विशेष प्रकार की भाव-संवेदनाओं का भी अभ्यास हो जाता है। क्रमशः, दोनों तरह के अभ्यास—भाव-संवेदनाओं की अभ्यासात्मकता और तत्सम्बन्धी अभिव्यक्ति की अभ्यासात्मकता—ये दोनों

मिलकर लेखक की जिस प्रकार क्षमता बन जाते हैं, उसी प्रकार वह उसकी कठोर सीमा भी बन जाते हैं। और यदि लेखक उनके विरुद्ध अनवरत सघर्ष नहीं करता, तो वह अन्य भाव-क्षेत्रों को प्रभावित-पादक ढंग से व्यक्त नहीं कर सकता, क्योंकि उमन उन भाव-क्षेत्रों को पूर्णतः और सारतः ध्यस्त करनेवाले कलात्मक उपादानों का (कलात्मक भाषा का भी) विकास नहीं किया है।

इसका परिणाम यह होता है कि निविड से निविड, गहन-में-गहन, उसके जो अत्यन्त आत्मीय क्षण रहे हैं, उनको भी लेखक, (उपर्युक्त अर्थ में) सीमावद्ध काव्याभ्यासात्मक जड़ता के कारण कलात्मक वाणी नहीं दे पाता।

और यदि वह वैसा करता भी है, तो वह अमफल हो जाता है, समुचित अभिव्यक्ति, स्वानुकूल अभिव्यक्ति प्राप्त न कर सकने के कारण। आत्मीय अनुभूति के वे क्षण इस प्रकार के प्रयासों में पड़कर अपने-आपको नष्ट भी कर देते हैं।

किन्तु यदि लेखक चाहे तो इन सीमाओं की दीवारें तोड़ भी सकता है। उसके लिए अनवरत अभ्यास, धर्म, धैर्य और अपने सम्पूर्ण जीवनानुभवों के प्रति यथासंभव ईमानदारी और सत्यपरायणता चाहिए। यह तो अत्यन्त आवश्यक है कि पाठकों को एक ही प्रकार की कविताएँ पढ़ने का अभ्यास होने के कारण, उस अभ्यास से उत्पन्न और विरसित उनकी अभिरुचियों ने उन्हें नये काव्य-प्रयत्नों के प्रति जो असहिष्णु बना दिया है, उस असहिष्णु निन्दा या शीत-उपेक्षा को कलाकार नम्रता और उदारतापूर्वक झेन-ने, उनसे अप्रभावित रहे, और कभी असहिष्णु न बने और, अपनी बात उन्हें ममझाता रहे। साथ ही, यदि उनकी बातों से मूल्यवान् उपलब्धि होती है, तो वह उसे आत्मसात् करने से न चूके। सच्चा लेखक हमेशा नौसिखिया होता है। केवल उस नौसिखियापन को सार्थक बनाना आवश्यक है।

संक्षेप में, विशिष्ट विशिष्ट भाव-संवेदनाभ्यास तथा एतद्सम्बन्धित अभिव्यक्ति का अभ्यास—इन दोनों के दो, किन्तु एकीभूत, अभ्यासक्रमों से उत्पन्न जो वास्तविक सीमाएँ जो वास्तविक ज़ोरों, कवि अपने-आपके लिए पैदा कर लेता है, उन्हें तोड़कर, उन सीमाओं को लाँचकर, अपने वास्तविक जीवन के वास्तविक अनुभवों को वास्तविक जीवन-चित्रक को, ज़िन्दगी की पेचीदमियों और सघर्षानुभवों को, मूल्यानुभूतियों को, आदर्शानुभवों को, काव्य में कलात्मक रूप से प्रकट किया जा सकता है, उनमें वास्तविक सौन्दर्य लाया जा सकता है। उन्हें अत्यन्त हृदयवेधक और मर्मस्पर्शी रूप में उपस्थित किया जा सकता है—बशर्ते कि वैसी तैयारी हो, वैसा रियाज हो, वैसा स्वप्न हो।

सौन्दर्यानुभूति का क्षण-जीवन वास्तविक जीवन का एक अंग है, जो इसी वास्तविक जीवने को न केवल अधिक सम्पन्न बनाता है, वरन् उसे अधिक स्निग्ध, सुगम और सार्थक बनाता है। कला-कर्म के भीतर सौन्दर्यानुभूति अखण्ड और निरन्तर भाव से बनी रहती है, यह भी निराधार है। वास्तविकता यह है कि कला-कर्म के भीतर कलाकार की दृष्टि चतुर्मुखी होती है। भाषा, अन्तर्तत्त्व में—संवेदनात्मक अनुभव तथा कल्पना इत्यादि में—ध्यस्त होकर विशेष गठनात्मक रचना-कार्य, तथा इन मन्त्रों जमाने के खिलमिले में जोड़-तोड़, यानी सशोधन-मवलन सम्पादन कार्य [करती है।] ऐसी स्थिति में, अन्तर्तत्त्वों की अनुभूति मनश्चक्षुओं के सामने कल्पना-रूप में, अथवा निवेदनात्मक भाव प्रवाह के रूप में, उत्स्फुरित और विलुप्त होती रहती है। उसका उद्दीपन और विलोपन बराबर

चलता रहता है।

कवि-कर्म इतना पेचीदा और सुन्दर कार्य है कि लेखक उसमें अपने-आपको क्षोभ देता है। किन्तु वह कई बार बहुत रूखा और थमसाध्य होता है—जिसका कारण है, अपने ही भीतर के भाव-सत्यो को पूर्णतः साक्षात्कृत न कर पाना। इस प्रकार साक्षात्कृत भाव-सत्य जब शब्द-रूप नहीं ले पाते, तो एक ओर यह लगता है कि वे बहुत भ्रूत्यवान हैं, तो दूसरी ओर, यह भी लगता है कि वे हमारी जड़ता के कारण स्वानुकूल समुचित कलात्मक रूप नहीं ले पा रहे हैं। उन्हें शब्द-बद्ध करने के प्रयत्न में बहुत बार लेखक की साँस टूट जाती है, दम टूट जाता है, और वे आत्म-रुष्ट गुरु होते हैं जो लेखक की सृजन-क्रिया के भयानक किन्तु अनिवार्य सकटापन्न अंग हैं। अनिश्चय, आसक्ता, आकर्षण, मोह, सत्य-प्रेरणा, आत्मविश्वास की आकस्मिक हानि—ऐसे दुर्घट भाव-प्रमथों में स गुजरता हुआ लेखक पाता है कि वह अग्नि-पीडा की एक दीर्घ बीबी में झुलसता हुआ आगे बढ़ रहा है।

गणजीवी सौन्दर्या-
रचना चाहता है,
प्राणधाराओं को

भूमिगत करके, केवल ऊपरी सतह पर उछाले गये बिन्दुओं में अपने-आपको तुल्य मान ले और शेष को भूल जाये, या उम शेष को महत्व न दे। संक्षेप में वह एक प्रकार का क्षणवाद है। किन्तु उस क्षण को उत्पन्न और आविर्भूत करनेवाले, व्यक्त करनेवाले, गहन और व्यापक जीवन प्रवाह से उस अन्तःसलिला से उन्हें कोई मतलब नहीं, जो अन्तःसलिला वास्तविक जीवन ही का एक आत्म-रूप है।

समग्र मानव-सत्ता के प्रति इन नये महोदयों का कोई अनुराग नहीं। केवल क्षण को ही—उसके विविष्ट अनुभव को ही—वे महत्व प्रदान करते हैं।

सौन्दर्यानुभूतियाँ मानव-अन्तःकरण में वास्तविक जीवन के वास्तविक अनुभव-काल में ही संचित होती रहती हैं। सौन्दर्यानुभूति, मनुष्य की अतः से परे जाने की, व्यक्ति-मत्ता का परिहार करने की आत्म बद्ध दशा से मुक्त होने की, मूल प्रवृत्ति से सम्बद्ध है। और इसी मूल प्रवृत्ति का वह एक अनुभव-संवेदनात्मक कल्पनात्मक रूप है, इस वस्तु-तथ्य को यदि वे पहचान लेते तो वे सौन्दर्यानुभूति को वास्तविक जीवन का ही एक ज्ञान रसात्मक रूप मानने के लिए बाध्य होत, और लेखक के व्यक्तित्व की अनुभवात्मक समृद्धि के प्रश्न को वे गम्भीरतापूर्वक हाथ में लेते। यदि वे यह मान लेते कि वास्तविक जीवन में प्राप्त चेतना की भुवनावस्थाओं की रसात्मक परिणतियों का वह पर्याय है तो फिर वे वास्तविक मानव-जीवन पर, वास्तविक मानव-सम्बन्धों पर, उन रसात्मक परिणतियों के प्रभाव का विश्लेषण करते।

और यदि वे ऐसा कर पात, तो कलाकार को उसके रचना-कार्य ही से परि-सीमित न कर, पूरे वास्तविक जीवन से उसके चित्त को व्याप्त-सम्बद्ध करके, उसके अन्तःकरण की समृद्धि के विकास की आवश्यकता और उसके महत्व को प्रस्थापित करते।

किन्तु, उन्होंने कलाकार व्यक्तित्व को अनेक असम्पृक्त प्रकोष्ठों में विभाजित कर दिया, मानो उन प्रकोष्ठों के बीच कोई द्वार मार्ग न हो, ऐसे द्वार-मार्ग जो

प्रकोष्ठों में परस्पर-सम्पर्क स्थापित न करते हों, और इस तरह एक प्रकोष्ठ का दूसरे प्रकोष्ठ पर सघन और स्थायी परस्पर-प्रभाव उपस्थित न करते हों।

इस प्रकार उन्होंने कलाकार-व्यक्तित्व का विभाजन कर डाला। व्यक्ति एक ही माय पिता, पति, पुत्र, नौकर, सार्वजनिक कार्यकर्त्ता हो सकता है। किन्तु यदि वह कलाकार है, तो जब तक कलाकार की हैसियत में वह है तब तक वह न पुत्र है, न पिता, न पति, न नौकर, न सार्वजनिक कार्यकर्त्ता।

कलाकार का कर्म है सुन्दर-सुन्दर भावचित्र, सुन्दर-सुन्दर कलाकृतियाँ उपस्थित करना—यह उसका धर्म है।

जब तक कलाकार कला की मूर्जनात्मक क्रिया में है, तब तक वह कलाकार है, विशुद्ध कलाकार, और कुछ नहीं।

अतएव उसकी कला के सम्बन्ध में, या कला-निर्माण के सम्बन्ध में, जो भी बाह्य अनुरोध है—सामाजिक अनुरोध, राजनैतिक अनुरोध, नैतिक अनुरोध—ये सब अनुरोध, कलाबाह्य आग्रह होने के कारण, उसकी वास्तविक सृजन-क्रिया से कोई सम्बन्ध नहीं रखते। अतएव इस प्रकार के आग्रह करना कलाकार को उसके धर्म में गिराना है, कलाकार की सृजन-प्रक्रिया पर विजातीय तत्वों को लादना है, कलाकार की सृजन-प्रक्रियात्मक मानसिक स्वतन्त्रता को नष्ट करना है, उसकी सृजन प्रक्रिया के भीतर सन्निविष्ट जीवन-विवेक को, उसकी स्वतन्त्र निर्णय शक्ति को, हत्या करना है, उसके आत्म स्वातन्त्र्य को भ्रष्ट करना है।

इस प्रकार, इन महोदयों ने सबसे पहले लेखक-व्यक्तित्व को परस्पर-असम्बन्ध, परस्पर-अप्रभावशील, लौह प्रकोष्ठों में विभाजित दिया। और फिर, उसके एक प्रकोष्ठ को स्वयंपूर्ण-सम्पूर्ण मान-मूल्य और महत्त्व प्रदान करते हुए, उसको उन अनुरोधों से दूर रखने का प्रयत्न किया, कि जो अनुरोध वास्तविक जीवन-जगत् में उत्पन्न होते हैं। इन महोदयों का उद्देश्य लेखक के कलाकार रूप को सामाजिक और सार्वजनिक दायित्वों से वंचना था।

वस्तुतः, वे यह विलकुल नहीं चाहते थे कि वाच्य-कला के अन्तर्गत ऐसी सामाजिक-राजनैतिक भावनाएँ परिलक्षित हो जिनका सम्बन्ध मानव-साम्य तथा प्रगति के आदर्शों में है। उनकी मुख्य लड़ाई साम्यवाद-प्रगतिवाद से थी। माय हो, वे लेखक को उसकी वास्तविक जीवन-भूमि में प्राप्त भाव-वैभवों में दूर रखना चाहते थे। इसी को दूसरे शब्दों में यो कहा जायेगा कि आन्तरिक भावनाओं में झलक झलक उठनेवाली जो प्रसगात्मकता होती है, अर्थात् अन्तर्बाह्य सम्बन्धयुक्त जो जीवन-स्थिति होती है, उसका एक ओर पूर्णतः विलोपन करके, यहाँ तक कि उस जीवन-स्थिति को सूचित करनेवाले संकेतों तक को लुप्त करके, केवल उन भावनाओं के मानसिक वातावरण को, और उस वातावरण के भीतर उपस्थित घुमकुमाहटों को, वे चित्रित करना चाहते थे, ताकि वास्तविक जीवन से लेखक अधिनाधिक दूर रहे, और उस वास्तविक जीवन की सवेदनात्मक किन्तु वस्तु सन्दर्भ युक्त व्याख्या को वह अपनी कलाकृति में म्यान (न) दे सके।

किन्तु ऐसा अनिवार्य रूप से होना कहीं सम्भव था! वास्तविक जीवन की सवेदनात्मक व्याख्या को टाला नहीं जा सकता था। अतएव यह आवश्यक था कि सवेदनात्मक व्याख्या यदि उपस्थित हो ही, तो वह उस दृष्टि बिन्दु से हो जिसमें

सामाजिक क्रान्ति पर विश्वास का कोई स्थान नहीं है।

अतएव आधुनिक भावबोध को प्रस्तुत करनेवाली भाव-धारा लेखकों के सामने रखी गयी।

इन प्रश्नों पर विचार करने के पहले हम कलाकार के दायित्व के प्रश्न पर लौट जायें। हमारे नये विद्वान मित्रों का हमकी वही चिन्ता थी कि समाज में प्रचलित समाजवादी भावों और प्रगतिवादी झुकावों को लेखक कहीं मूलबद्ध रूप से स्वीकार न कर ले। अतएव उनका यह प्रधान आग्रह था कि लेखक, सौन्दर्यानुभूति का जो विशेष ध्यान होता है उस ध्यान सत्ता की परिधि के बाहर न जाय अर्थात् सौन्दर्यानुभूति के क्षण ने जो अन्तर्तत्त्व उपस्थित किये हैं, उनके क्षेत्र से बाहर न निकले। उन्होंने इस बात पर जोर दिया कि अगर वह ऐसा करता है तो, एक ओर, कला के स्वायत्त सन्त के अन्तर्नियम भंग होंगे, तो, दूसरी ओर, लेखक की सर्जनात्मक ईमानदारी टूट जायगी।

ऊपर ऊपर से देखने पर यह सिद्धान्त मही मालूम होता है, क्योंकि वस्तुतः, इस निवेदन में सचाई है, किन्तु यह सचाई किन्हीं विशेष सीमाओं के भीतर ही है।

यह मही है कि सर्जनात्मक प्रक्रिया के ऊपर, बाहर से किसी भी तरह की दसताईं गलत है। लेकिन यह भी सही है कि सर्जनात्मक प्रक्रिया इतनी सौन्दर्यानुभूतिप्रद नहीं होती, नहीं ही होती, कि उस सौन्दर्यानुभूति के दायरे को हमेशा ध्यान में रखा जा सके। दूसरे यह कि कलात्मक सृजनशील प्रिया में सौन्दर्यानुभूति स्वयं एक स्थिति न होकर वह एक गति भी है और वह गति उस कलाकार के अन्तःकरण में अपनी विविध शाखा-प्रशाखाएँ फैलाती है, फैलाती जाती है। जो लेखक जितना ही अधिक उसमें डूबता, उसे उतनी ही शाखा प्रशाखाओं में जाना पड़ेगा।

किन्तु जैसा कि सर्वविदित है लेखक को उस समय अभिव्यक्ति पक्ष भी संभालना पड़ता है। वह सौन्दर्यानुभूति के मूल सवेदनात्मक उद्देश्यों में प्रेरित होकर काव्य निर्वाह करता है अर्थात् उन क्षणों में अनवरत रूप से उद्दीपित और विलोपित होनेवाले तत्त्वों का संकलन, संशोधन और सम्पादन करता है, और, उन सबकी एक विशेष लक्ष्य की ओर प्रेरित जो गति है, उसको संभालते हुए उन तत्त्वों का सवेदनात्मक सूत्रों के आधार पर संगठन करता है।

यदि इस पूरी प्रक्रिया को ध्यान में रखा जाय तो आप पायेंगे कि हमारे नये महोदय कलात्मक अभिव्यक्ति को सौन्दर्यानुभूति द्वारा प्रदत्त मूल भाव बीज तक ही परिसीमित रखना चाहते हैं। वे उस हृदय द्रवण के क्षणों में उद्बुद्ध और जाग्रत समस्त जीवन चेतना को उस चेतना के सारे अन्तर्तत्त्वों सहित प्रस्तुत करना नहीं चाहते। और इस प्रकार एक ओर, व काव्य को उसके अपने ही अन्तर्तत्त्वों की (वैविध्यपूर्ण और ज्योतिमान) सम्पन्नता से वचित कर देते हैं। दूसरी ओर, व अपना सारा ध्यान जाकार-संगति (आकृति की ज्यामिति) पर केन्द्रित करके उस सुन्दर बनाने का यत्न करते हैं। हाँ, यह सही है कि इस तरह हर मामूली चीज करीब से रखकर उस पूरे को सजा दिया जाता है। लेकिन किस कीमन पर? यही कारण है कि हम काव्यकृति में मात्र भाव बीज का मूल सवेदन चित्र मिलता है उसके सारे अन्तःसम्बन्धों यानी जीवन सम्बन्धों से बटा

हुआ। किन्तु यदि हम यह मान लें कि सौन्दर्यानुभूति एकदम उद्घोषित और तुरत विलोपित हो गयी, तो वैसी स्थिति में हमें स्वीकार करना होगा कि वह सौन्दर्यानुभूति बहुत ही छिछली है—इतनी कि हम उसे केवल एक संवेदनात्मक प्रतिक्रिया-पुञ्ज ही कह सकने हैं।

किन्तु वास्तविक सौन्दर्यानुभूति व्यक्ति-सत्ता का परिहार करती हुई, गतिमान धारा बनकर, अपने विविध ज्योतिष्मान जीवन-तत्त्वों को अनवरत रूप से उद्घाटित करती जाती है। उस समय मनुष्य का सारा व्यक्तित्व विद्य-मग्न होकर उस गतिमान धारा ही का अंग बन जाता है। ऐसी स्थिति में—और यह स्थिति केवल कलाकार ही को प्राप्त नहीं होती—वह कलाकार जो उस गतिमान धारा द्वारा उदबुद्ध मग्नस्त चैतन्यमय जीवन-तत्त्वों को कलात्मक रूप नहीं देता, वह, मेरे लेखे अमम में ईमानदार नहीं है।

अन्तस्तल में प्रवाहित इस गति-धारा की जाखाएँ अनेक वास्तविक जीवन-मग्न-धो और जीवन-मूल्यों में युक्त होती हैं। उन गतिमान जीवन-मग्न-धो को, और आहुत जीवन मूल्यों को, उनकी वेदनामय स्थिति की रक्षा करते हुए उपस्थित करना लेखक का कर्तव्य है। मुझे इसी में लेखक की ईमानदारी दिखायी देती है। उस सौन्दर्यानुभूति द्वारा प्रस्तुत मूल भाव बीज के दायरे तक ही अभिव्यक्ति को सीमित [न] रखना, यानी अन्तस्तल में प्रवाहित समस्त जीवन चैतन्य को उसके वैविध्यमय पूर्ण आकार और वेग में कलात्मक रूप से उपस्थित करना ही लेखक का धर्म है।

अन्तस्तल में प्रवाहित यह जो जीवन चैतन्य है, उसके विविध यथार्थ सम्बन्ध, अर्थात् जीवन जगत सम्बन्ध, हृदय में आलोकित रहते हैं। उन सबको काटकर फेंक देना, मेरी दृष्टि से, अपने स्वयं का अंग भग्न करना है, जान बूझकर अपगन्धना है, और उस अपगन्ध को 'नयी कविता' का नाम देना है।

अमूर्तन। काव्य, अन्य साहित्य-कलाओं की तुलना में, निःसन्देह अमूर्त है। उसमें जीवन-सम्बन्धी और यथार्थ सन्दर्भों की वैसी स्थापना नहीं हो सकती, जैसी कि वह निबन्धकला, उपन्यासकला, नाटककला, कहानीकला, रेडियो रूपककला में सम्भव है।

यह एकदम सही है।

काव्य तुलनात्मक दृष्टि से, अमूर्त कला है। यह अमूर्तन कितने ही प्रकार से होता है। विषय व्यवस्था द्वारा, रूपक द्वारा, मात्र एक प्रधान भाव द्वारा, और न मालूम कितने ही तरीकों से। किन्तु यह अमूर्तन, मेरे लेखे, सामान्यीकरण का अंग है।

महत्त्व की बात यह है कि अमूर्तन के नाम पर अन्तस्तल में उदबुद्ध चैतन्यमय तत्त्वों को काटकर नहीं फेंका जा सकता, उनको बलि नहीं की जा सकती। उसके नाम पर आन्तरिक भाव सम्पन्नता को दफन नहीं किया जा सकता। आवश्यकता इस बात की है कि उस भाव-सम्पन्नता के ज्योतिष्मान तत्त्वों को, उनके सारे प्रकाश और मारे अर्थ की रक्षा करने हुए काव्य में प्रकट किया जाये, उनको अपने विविध और एकात्मक सम्पूर्ण सौन्दर्य में प्रस्तुत किया जाये।

लेखक को अपने साथ ईमानदारी यहाँ है। किन्तु जो लोग, इस नाम पर या उस नाम पर, लेखक के सामने एक ऐसी आभ्यन्तर बर्तन-विधि, एक ऐसी आभ्यन्तर

संशोधन-सम्पादन प्रक्रिया—ऐसे सैंसर्स और पी आर ओ—प्रस्थापित करते हैं, कि जिसमें लेखक स्वयं अपने निगूढ़ अनुभवात्मक चैतन्यमय तत्वों की अभिव्यक्ति से वंचित रह जाता है, ऐसे लोग जिस ईमानदारी की बात करते हैं वह मुझे क्यादा समझ में नहीं आती।

यदि लेखक प्रबुद्ध चैतन्यमय अन्तर्तत्त्वों का उनकी वैविध्यपूर्ण किन्तु एकात्मक समग्रता में प्रतिबिम्बन करता है तो वह, वस्तुतः, आभ्यन्तर जीवन ही का प्रतिबिम्बन कर रहा है—वह आभ्यन्तर जीवन, जो बाह्य जीवन ही का एक अन्त-क्षेपित रूप है। यह जीवन उसके आभ्यन्तर में भले ही (किंचित् या अधिक) संशोधित हो जाये किन्तु इस प्रकार उसके संशोधित होने से वह अपनी स्वतन्त्र अन्तर्बाह्य व्यापकता नहीं खोता। लेखक की उसमें प्राणपोषण सलग्नता के फलस्वरूप उसका कलाकार व्यक्तित्व और भी सघन और सम्पन्न हो जाता है।

यह एक सिद्ध बात है कि लेखक का अपनी कलाकृति पर पर्याप्त श्रम करना पड़ता है। ऐसी स्थिति में, आत्मसीनता के बाहर जाकर भी, किन्तु सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार, और उनके अनुशासन में रहकर, उस अनुशासन को जरा भी शिथिल न करने हुए, उस अनुशासन के विरुद्ध कोई भी स्वतन्त्रता न बरतते हुए, भाव सवेदनाओं द्वारा प्रदत्त सूक्ष्म दृष्टि की सहायता से, जिसने जीवन तत्त्व समेटे जा सकते हों, उन्हें अवश्य ही ग्रहण करना चाहिए। केवल एक ही बात का ध्यान रखना आवश्यक है और वह यह कि उन तत्वों की व्यवस्था सवेदनात्मक उद्देश्यों की पूर्ति की दिशा में, भाव सवेदना के मूलों द्वारा ही उपस्थित होनी चाहिए।

मक्षेप में मैं मौन्दर्यानुभूति की भावाङ्ग दशा में प्राप्त सम्पूर्ण अनुभवात्मक अतर्जगत् की तेजस्वि सत्पन्नता की कलात्मक अभिव्यक्ति के पक्ष में हूँ। तभी आत्मपरक ईमानदारी और वस्तुपरक सत्यपरायणता (शब्द पुराना है, नये लोग क्षमा करेंगे) प्राप्त हो सकेगी।

आत्मपरक ईमानदारी और वस्तुपरक सत्यपरायणता का सवेदनात्मक योग अन्तःकरण में ही होता है। और यदि वह अन्तःकरण में न हो तो ऐसी स्थिति में आत्मपरक या वस्तुपरक सत्यपरायणता दोनों एक दिग्वावा भर है। असल में इस प्रकार का अन्तर करना असंगत है। ईमानदारी के भीतर ही दोनों का अर्थ व्याप्त होना चाहिए। किन्तु हिन्दी में अंग्रेजी के 'मिनसियरिटी' का अर्थ 'ईमानदारी' शब्द छोटित करता आ रहा है। मैं 'मिनसियरिटी' की कल्पना में 'अनेन्टी' की कल्पना का भी अन्तर्भाव करता हूँ क्योंकि सत्य भाव के सन्दर्भ बाह्य और अन्तर, इन दोनों लोकों में एक साथ और अविभाज्य रूप में स्थित है।

कलात्मक अनुभूति के क्षणों में सृजन प्रक्रिया में मग्न होकर, अपन चैतन्य को, जाग्रत सवेदन जगत को समग्रतः उपस्थित करने से ही अपनी सारी अनुभव-सम्पन्नता और वेदनायित जीवन विवेक की अभिव्यक्ति हो सकेगी। लेखक की सच्ची ईमानदारी वही है न कि खास (फैशनेबल या गैरफैशनेबल ढंग के) पैटर्न में अपने को फिट करने में।

हमारे भाइयों ने ईमानदारी के वस्तुपरक रूप को कोई महत्त्व नहीं दिया, उसकी नितान्त उपेक्षा की। इसका कारण ही यह था कि उन्हें काव्य के क्षेत्र में जीवन के वस्तु सत्यों के कल्पनात्मक विम्बों के प्रति कोई अनुराग न था, अथवा वस्तु-सत्यों के भाव-चित्रों के प्रति विशेष आकर्षण नहीं था। वे सब बातें ईमान-

दारी की उनकी विशेष परिभाषा के क्षेत्र के बाहर की बातें थी।

इस पूरे वस्तुत्व का अर्थ क्या ? उसका निष्कर्ष क्या ? इसका अर्थ यह कि कलाकार के कुछ आन्तरिक कार्य होते हैं। ये केवल आन्तरिक कार्य ही नहीं, वे आन्तरिक कर्तव्य हैं। आन्तरिक कार्य भावों को शब्दबद्ध करने से ही सम्बन्धित नहीं, वरन् ये आन्तरिक कार्य विश्व को मवेदन-रूप में स्थापित करने से, अर्थात् विश्व के ज्ञान-सवेदनात्मक और सवेदन-ज्ञानात्मक आभ्यन्तरीकरण से, सम्बन्धित हैं। ये आन्तरिक कार्य, वास्तविक जीवन में हम जो मानव-सदस्य और मानव मूल्य प्राप्त होते हैं, उन्हें न केवल हृदयगम करने में सम्बन्धित हैं, वरन् उन्हें अपने सवेदनात्मक आत्म-जीवन में ऐसा गतिमान स्थान देने से सम्बन्ध रखते हैं, कि जिससे वे स्वयं जीवन की विभिन्न स्थिति-परिस्थितियों तथा गतियों का विश्लेषण और मूल्यांकन कर सकें। वे आन्तरिक कार्य कलाकार के वैविध्यपूर्ण अन्तर्वैभव को और-और सम्पन्न, और-और ज्योतिष्मान, बनाने में सम्बन्ध रखते हैं। सक्षेप में, कलाकार को एक साथ आत्म-चेतस् और विश्व-चेतस् बनने की त्रिया को अधिकाधिक सन्तुलित, अधिकाधिक बाह्यानुभवसम्पन्न, अधिकाधिक जीवनानुभव-सम्पन्न बनाना होगा।

मेरा अपना खयाल है, (बहुत-से लोग इसे नहीं मानेंगे), प्रत्येक आत्म-चेतस् व्यक्ति को अपनी मुक्ति की खोज होती है, और वह किसी व्यापकतर सत्ता में विलीन होने में ही अपनी सार्थकता समझता है। किन्तु आज की दुनिया में, यह व्यापकतर सत्ता विश्व मानवता तथा तत्सम्बन्धी भूतिमान समस्याएँ और प्रश्न ही हो सकते हैं। अतएव प्रत्येक लेखक, एक विशेष अर्थ में, इसी उच्चतर सत्ता में केवल विलीन ही नहीं होता, वरन् वहाँ विलीन होकर त्रियाशील हो उठता है—तत्स्थानीय तत्स्थेरीय सारे भूगोल इतिहास का आकलन करके। सक्षेप में, मुक्ति व्यापक तथा व्यापकतर त्रियाशीलता का दूसरा नाम है। और कलाकार को ऐसी मुक्ति तब तक नहीं मिल सकती, जब तक वह कला-कर्म से भिन्न, ये जो अपने आन्तरिक कार्य हैं, उनको सम्पन्न करने का निरन्तर प्रयत्न नहीं करता। मेरा अपना विचार यह है कि कलाकार के इन आन्तरिक कार्यों की यदि हम अपने ध्यान में रखें, तो हमें यही समझ में आयेगा कि लेखक की ईमानदारी के प्रश्न को केवल उस लेखक की निजगत भावाभिव्यक्ति की निजगत सचाई ही में सीमित करने नहीं देया जा सकता, वरन् अपने-आपको अधिकाधिक अन्तर्गमूढिसम्पन्न, अधिकाधिक प्रसारशील, बनाने के उसके अपन जो यत्न हैं, उसमें सम्बद्ध करके देना जाना चाहिए। अर्थात् वस्तुपरक मत्प्रपरायणता की मवेदनात्मक प्रवृत्तियों और उन्मुक्तताओं का समावेश भी ईमानदारी की कल्पना में आवश्यक है। आत्म-परक ईमानदारी तथा वस्तुपरक मत्प्रपरायणता, इन दोनों का अन्तर्करण में जो मवेदनात्मक योग होता है, वह जीवन विवेक का प्राण है। जीवन-विवेक के इन दोनों पक्षों में से किसी एक को भी नहीं छोड़ा जा सकता।

इन नये महोदयों ने यह विशेष रूप में प्रस्थापित किया कि कला का अपना स्वायत्त तन्त्र होता है, जिसमें उसी के अन्तर्निबन्ध लागू होते हैं। मेरे खयाल में यह उनकी सबसे बड़ी देन है। किन्तु यहाँ भी उन्होंने उसकी स्वायत्त स्वतन्त्रता को निरपेक्ष और पूर्ण माना। वे यह मूल गये कि कला का अपना स्वायत्त तन्त्र जीवन-तत्त्वों द्वारा अनुशासित है—ऐसे जीवन-तत्त्व जिनका एक सूत्र यदि आभ्यन्तर है,

-तो दूसरा वास्तविक बाह्य जीवनगत है। वे इस बात पर जोर नहीं देना चाहते थे कि कला की आभ्यन्तर जीवन समृद्धि कलाकार ने वास्तविक जीवन पर ही निर्भर है, और वह ऐसी स्थिति में ही सार्थक है। यह सही है कि सृजन क्रिया की आन्तरिक स्वाधीनता तथा उसके अन्तर्नियम ही कला की स्वायत्त स्वतन्त्र मत्ता के प्रधान लक्षण हैं, और उसमें किसी भी प्रकार के बाह्यानुरोध का हस्तक्षेप नहीं होना चाहिए।

किन्तु सृजनात्मक प्रक्रिया के बाह्यानुरोधों का आदेश मानकर जब कलाकृति ऐसी या वैसी बनायी जायेगी, तब यही कहा जायेगा कि लेखक अपने प्रति ईमानदार नहीं रहा है।

किन्तु बाह्यानुरोध जब लेखक द्वारा आभ्यन्तरीकृत विश्व और उसके मानसिक जीवन का अंग बन जाते हैं, तब उन्हें हम क्या कहेंगे? तब वे आन्तरिक अनुरोध बन जाते हैं।

क्या इन आन्तरिक अनुरोधों का सृजन प्रक्रिया में कोई आकस्मिक हस्तक्षेप न हो? कोई हस्तक्षेप हो ही नहीं? य आन्तरिक अनुरोध क्या?।

कलाकार ने जो कुछ आत्मवैभव—अनुभव, जीवन विवेक विचारधारा, दृष्टिकोण शास्त्रीय ज्ञान तथा अन्यान्य बहुत सी बातें—अपने वास्तविक जीवन में अर्जित किया है उसमें अपने हृदय की एक मूल्य व्यवस्था भी कायम कर ली है, जान भनजाने। सृजन प्रक्रिया के भीतर पड़कर जब कलाकार अपने आत्मजगत को जाग्रत और चैतन्यमय अनुभव करता है, उस समय आभ्यन्तर अनुरोधों का आग्रह भी अवश्य ही रहता है।

किन्तु कभी कभी विशेष विषय को लेकर उठ खड़ी हुई सृजन प्रक्रिया के दौरान में, ये आभ्यन्तर अनुरोध गवेषणात्मक उद्देश्यों के गम में से न निकलकर, अन्तर्ज्ञान के सामने एकाएक उद्घाटित जीवन पक्ष में से सूचित होते हुए और हम प्रकार आकस्मिक रूप से प्रवेश करते हुए अभिव्यक्ति की उस प्रक्रिया में हस्तक्षेप करने लगते हैं। असल में, आभ्यन्तर जगत् में से अकस्मात् उठ खड़ी हुई कुछ आँखें हैं व जिन्हें मैंने आन्तरिक अनुरोध कहा है।

सम्भव है कि उनके अधानक हस्तक्षेप के कारण सृजन प्रक्रिया क्षण भर के लिए बाधित भी हो जाये, और अन्तःकरण के इस नवोदित दृष्टिक्षेप को ही देखने लगे। कुल मिलाकर ऐसा होना मूलतः प्रसंगबद्ध और मन्दभानुकूल होता है। इसीलिए आभ्यन्तर अनुरोधों को महत्त्व दिया जाना चाहिए।

सृजन प्रक्रिया क्षण भर के लिए बाधित भले ही हो जाय, और सम्भवतः लेखक की रचना बीच ही में भंग हो जाये, किन्तु यह सही है कि लेखक अपने अन्तःकरण में उस नवोदित दृष्टिक्षेप को महत्त्व देने लगता है, उसके अन्तर में समाये हुए जीवन सत्य और मूल्य भावना को हृदयगम करता है।

दूसरे शब्दा में, रचना काय द्वारा और उसके दौरान में, लेखक अपने आपका भी निर्माण करता है भले ही उसकी रचनाएं अधूरी रह जायें। वह जीवन को और-और जानने लगता है, उसका व्यक्तित्व और और समृद्ध होने लगता है।

यह सब मैंने क्यों कहा? इसलिए कि लेखक को ये बाहर के आग्रह, समाज के आग्रह, घुरे लगते हैं क्योंकि वे बाहर के आग्रह प्रतीत होते हैं। किन्तु ये ही आग्रह जब उसके व्यक्तित्व और वास्तविक जीवन का अंग बनकर, उसके आभ्यन्तर

जगत् के अनुरोध बनकर, उठ खड़े होते हैं, तब यह संभव है कि रचना-प्रक्रिया के दौरान में उनके द्वारा—कभी-कभी, किन्तु हमेशा नहीं—हस्तक्षेप भी हो (वैसे तो उन्हें सवेदनात्मक उद्देश्यों में घुले-मिले रहना चाहिए)। ऐसा हस्तक्षेप प्रसंग-वद्ध और भाव वद्ध ही होता है। लेखक बाधित रचना-प्रक्रिया द्वारा भी अपना निर्माण करता है।

ये आन्तरिक अनुरोध वस्तुतः मूल्य-भावना ही का विकसित रूप हैं। यही कारण है कि उनका हस्तक्षेप माननीय और वरणीय हो जाता है।

साहित्य-क्षेत्र के बाहर की या भीतर की हलचलें, आन्दोलन, विचार-प्रसार, आदि जब लेखक को बताती हैं कि वह या उसकी रचना इस प्रकार की होनी चाहिए या उस प्रकार की, तब असल में उनका उद्देश्य लेखक के हृदय में ये नये आन्तरिक अनुरोध स्थापित करना होता है।

किन्तु रचना-प्रक्रिया का विशेष अनुभव उन लोगों को न होने के कारण—और यह कहना कि हम तुम्हारे हृदय में इस प्रकार के आन्तरिक अनुरोध स्थापित करना चाहते हैं, यह कहना बहुत बठोर और अनुचित होने से—वैसा नहीं कहा जाता, केवल विचार-प्रचार किया जाता है, चाहे वह सौन्दर्य-क्षेत्र से सम्बन्धित हो, या किसी अन्य साहित्यिक क्षेत्र से।

इसी बात को ध्यान में रखकर मैंने कहा कि लेखक अपने अन्तर्बोध का विकास करते हुए, वास्तविक जीवन-विवेक की पीढाओं में से गुजरते हुए, सामाजिक अनुरोधों और आप्रहों का ऐसा आभ्यन्तरीकरण कर सकता है, कि जिनसे वे एकदम निजी और अनुभवजन्य हो उठें।

सक्षेप में, लेखक-कलाकार के ये आन्तरिक कार्य उसकी नैतिकता हैं। केवल रचना-कार्य ही उसका आत्म-धर्म नहीं है, बरन अन्तःसमृद्धि का अधिकाधिक विकास करना—स्वयं की अधिकाधिक चेतन्यमय, कोमल, उदार और सहानुभूति-शील बनाना, अधिकाधिक जीवनपरायण और सत्यपरायण होना—यह भी कलाकार का आत्म-धर्म है। कलाकार का यह आन्तरिक कार्य सतत चलना चाहिए। जैसा कि मैं कह चुका हूँ, ये आन्तरिक कार्य विश्व के सवेदनात्मक आभ्यन्तरीकरण से, उससे अनुप्राणित होने से, सम्बन्ध रखते हैं। इसीलिए, कला के स्वायत्त क्षेत्र का स्वातन्त्र्य तभी सार्थक है जब कलाकार में आन्तरिक सम्पन्नता हो—ऐसी आन्तरिक सम्पन्नता, जो वास्तविक जीवन-जगत् के सवेदनात्मक आभ्यन्तरीकरण से उत्पन्न हुई है। यदि यह आन्तरिक सघनता न हो, तो कलाकृति का क्या हाल होता है, वे कितनी खोखली और निरर्थक होती हैं, यह पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित कविताओं से तथा देश विदेश में प्रकाशित अनेक 'कलाकृतियों' से जाना जा सकता है।

कलाकार के लिए इस आन्तरिक सम्पन्नता की प्राप्ति के महत्त्व पर विचार करते हुए, मेरा आप्रह यह रहा है कि कलाकार एक विश्व-चेतस् और आत्म-चेतस्, अर्थात् पूर्णतः सवेदनशील जाग्रत, मनुष्य हो, और विश्व का प्रत्येक स्पन्दन उसके हृदय में अनवरत उत्पन्न करे, और वह जीवन-जगत् के प्रति तीव्र प्रतिक्रिया करे। कलाकार सर्वत्र कलाकार है, बुनियादी तौर पर भले ही किसी स्थान पर उसका कोई रूप, और किसी अन्य स्थान पर कोई दूसरा रूप, सामने आये। किन्तु उसकी मूल प्रवृत्ति कलाकार ही की मूल मानव-प्रवृत्ति रहेगी।

व्यक्ति-स्वातन्त्र्य कला के लिए दर्शन के लिए, विज्ञान के लिए, अत्यधिक आवश्यक और मूलभूत है। कोई भी सृजनशील प्रक्रिया उसके बिना गतिमान नहीं हो सकती। यह एक बुनियादी तथ्य है। किन्तु जिस प्रकार कला अपने आभ्यन्तर नियमों के कठोर अनुशासन के बिना अपना या विकृत होती है अथवा अभाव बनकर रहती है उसी प्रकार व्यक्ति-स्वातन्त्र्य अपनी अन्तरात्मा के कठोर नियमों के अनुशासन के बिना निरर्थक और विकृत हो जाता है चाखरा हो जाता है।

और जिस समाज में हर चीज खरीदी और बेची जाती है, जहाँ बुद्धि विकती है, और बुद्धिजीवी वर्ग बुद्धि बेचना है अपने शारीरिक अस्तित्व के लिए, जहाँ उदारवादों की जगह उदरवादी हुआ जाता है जहाँ स्त्री विकती है, श्रम विकता है, वहाँ अन्तरात्मा भी विकती है। वहाँ अन्तरात्मा का प्रश्न ही नहीं उठता, और खूब उठता है जहाँ सच्चा व्यक्ति स्वातन्त्र्य अगर किसी को है तो धार्मिक धर्म को है क्योंकि वह दूसरों की स्वतन्त्रता खरीदकर अपनी स्वतन्त्रता बढ़ाता है, और अथर्वव्यवस्था, राजनैतिक व्यवस्था शिक्षा व्यवस्था—सम्पूर्ण समाज व्यवस्था का पदाधीन बनकर, प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष, स्वयं या विक्रोता आत्माओं द्वारा, अपने प्रभाव और जीवन को स्थायी बनाना है जहाँ व्यक्ति स्वातन्त्र्य मिमिटकर, केवल अपने घरे में मिमिटकर अपनी स्वयं की मनालीन विचारणा बन जाता है, जहाँ साहित्य के क्षेत्र में धन प्रभुत्व प्रकाशन के रूप में अवतरित होकर, उन प्रकाशकों से लाभान्वित और इनमें सम्मिलित हुए लक्षकों द्वारा उन्हीं की जैसी विचारणा बनाते हैं और उस विचारणा के अनुसार साहित्य धाराओं को मोड़ने, उस बनाने बिगाड़ने का कार्य करते हैं—वहाँ हम लोगों के लिए वास्तविक व्यक्ति-स्वातन्त्र्य रक्षा का युद्ध अपनी अन्तरात्मा की रक्षा का युद्ध अपने भौतिक जैविक अस्तित्व—अपने पारिवारिक अस्तित्व—की रक्षा के युद्ध में परिणत हो जाता है। मरे लखे व्यक्ति स्वातन्त्र्य जैसा कि हमारे पूँजीवादी समाज में देखा जाता है, एक अच्छा खामा मुहावरा है।

अतएव व्यक्ति स्वातन्त्र्य मात्र एक आदर्श है। वह आदर्श महत्त्वपूर्ण है। वह मानव गौरव की आधारभूत शिला है। मरे लखे, व्यक्ति स्वातन्त्र्य का अर्थ है, प्रत्येक को मानवोचित जीवन का आत्म-विकास का, सामाजिक रूप से, समाज-रचनात्मक रूप से, स्थायी और शाश्वत प्रबन्ध, जिससे कि उस अपने बाल बच्चों के जीवन यापन की चिन्ता न रहे तथा वह अपने को, अतिसमय को किसी व्यक्ति-विशेष और धार्मिक विशेष या सरकार को बेच नहीं, बल्कि अपने को तन-मन-धन से समाज सेवा के कार्य में लगा दे, और समाज उसकी पूरी जीवन व्यवस्था के आर्थिक पहलू के सवाल का अपने हाथ में लेकर उसका हल करे, समुचित प्रबन्ध कर और व्यक्ति को अपने जीवन यापन के खर्च के सवाल की चिन्ता में तरह तरह के समझौते न करने पड़ें।

व्यक्ति स्वातन्त्र्य एक आदर्श है और फिर भी वह मानव-गौरव की आधारभूत शिला है। इसका अर्थ यह है कि अब तक विकसित हुई समाज रचनात्मक अवस्थाओं में मानव इतिहासकाल में व्यक्ति स्वातन्त्र्य वृद्धिगत हो गया है, पूर्वतर से अधिक होकर। और आज पूँजीवादी समाज में उसका वह रूप है जो हम दिखायी देता है। किन्तु यह ध्यान में रखने की बात है कि इस स्वतन्त्रता के, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के, सिद्धान्त के लिए खनाप्यावित सघर्ष हुए। शासक वर्गों ने उसे जनता

को पुरस्कार-रूप में भेंट नहीं किया, वरन् जनता ने अपने अनगिनत पुत्रों के बलिदान व द्वारा उसे प्राप्त [किया,] और अपनी अगली आनवाली सन्तानों को विरासत के रूप में उम द दिया। अमरीबा, फ्रांस और ब्रिटन की जनता न भारतीय जन मन को व्यक्ति स्वातन्त्र्य का यह भाव दिया। आज हमारे संविधान में व्यक्ति-स्वातन्त्र्य को आ अपन अन्तर्गत किया गया है, उम पर तथा जनता म फैले हुए व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के भाव पर, विश्व की जनता के खून की मुहर लगी हुई है।

व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का प्रश्न जनता के जीवन स, उसको मानवोचित आकाशाओं से, सीधे-सीधे सम्बन्धित है।

अजीब हालत है कि आज अगर पुरुषार्थ करने जाइए तो मानव-विकृति की कारक शक्तिया के हाथ म खालिए, बिक जाइए, और फिर किसी को अपना भगवान बनाकर बुरादयो स समझोत कीजिए। उस भगवान की गोद म बैठ जाइए। और फिर उसी के कन्धे पर चढ़कर दूसरे की गोद म बैठन की तैयारी म, प्रयमस, उसका चरण स्पश कीजिए। यह हालत है तथाकथित पराक्रम और पुरुषार्थ की, जिमका हमारे परिवारों म बड़ा महत्व है, क्याकि जिसका धन-अर्जन जितना अधिक होता है, वह उतना बड़ा समझा जाता है।

लकिन मानव को मानवोचित जीवन प्रदान करना ही होगा। मानव का अर्थ कैल्टेवस के मैनजमण्ट के आदमी नहीं है। मानव का अर्थ किंगडम मे रहनेवाले, जैव किस्म की लटेस्ट मॉडेल की कार के प्रश्न पर वहस करनेवाले लोग नहीं है, यूनिवर्सिटियों म डेड-डेड हजार की रकम मारनेवाले भारतीय संस्कृतिवादी अथवा पाश्चात्य संस्कृतिवादी पण्डित और पुरोहित नहीं है। मानव का अर्थ वह साधारण मध्यवर्गीय और निम्नवर्गीय जन है, जो अपने बालको को उचित भोजन और उचित शिक्षा और उचित वस्त्र का भी ठीक ढग स प्रबन्ध नहीं करता। आज भारतीय सांस्कृतिक और सामाजिक क्षेत्रों म इन वर्गों का कोई निर्णायक प्रभाव नहीं है। दिल्ली, बम्बई, फलकत्ता और मद्रास के अभिजात वर्गीय और उच्च-वर्गीय जन सदाशय हा सकते है, किन्तु भारतीय जन-मन की वर्तमान स्थिति का सबेदनात्मक बाध उनके पास नहीं। व वेचारे यह नहीं जानत कि आज साधारण जन-मन म, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का प्रश्न सबके लिए मानवाचित जीवन-रचना और समाज-रचना के प्रश्नों के साथ जुड़ा हुआ है। जन मन के व्यक्ति-स्वातन्त्र्य-भाव के पाम एक लक्ष्य है।

स्पष्ट है कि मुनाफाखोरो और उत्पीडकों के व्यक्ति स्वातन्त्र्य के लक्ष्य और जनता के व्यक्ति स्वातन्त्र्य के लक्ष्य मे अन्तर है। जी नहीं, केवल अन्तर ही नहीं, विरोध-भाव है। केवल विरोध-भाव ही नहीं, विपरीत दिशाएँ भी है।

किन्तु, ध्यावहारिक रूप म देखा जाये तो समाज म ऐसी आर्थिक स्थिति और सामाजिक परिस्थिति पैदा हा गयी है कि जिमक कारण व्यक्ति स्वातन्त्र्य केवल व्यक्ति-केन्द्रिता का दूसरा नाम बन गया है। यह विषय बहुत गहरा है, और उसके बहुत-स पहलू हैं। यहाँ उन सबम जाया नहीं आ सकता।

कवल इतना ही कहूँ कि भारत म जननन्त्र है, और आपक्षिक रूप स तथा विशेष स्तर पर यहाँ व्यक्ति-स्वातन्त्र्य अवश्य ही है। और उसकी रक्षा करना तथा उस दृढ़ करत जाना हमारे लिए जरूरी है। लकिन उपेक्षा द्वारा वह स्वातन्त्र्य छिन भी सकता है।

यह अन्तिम वाक्य कहने का मुझे अधिकार है। मध्यप्रदेश शासन द्वारा मेरी एक पुस्तक भारतः इतिहास तथा संस्कृति गैरकानूनी घोषित कर दी गयी, 19 दिसम्बर 1962 के दिन। मजबूत बात यह है कि उसी शासन के शिक्षा विभाग ने तथा पाठ्यपुस्तक समिति ने इसके पूर्व, लिखित तथा सार्वजनिक रूप से, उसे हाईस्कूलो के लिए स्वीकृत कर लिया था।

रहा साम्यवादी जगत् म रेजिमण्टेशन का प्रश्न । वह साम्यवादी जगत् का ही प्रश्न नहीं हमारा भी प्रश्न है, एक विशेष अर्थ में । हम नि सन्देह, इस प्रश्न पर चर्चा करते हुए राज दर्शन और व्यावहारिक राजनीति के क्षेत्र में पहुँच जायेंगे । हम इस प्रकार का रेजिमण्टेशन कभी नहीं चाहेंगे । इसका विरोध अत्यन्त आवश्यक है । किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि पूँजोवाद के हम समर्थक होंगे । किसी विशेष देश की विशेष ऐतिहासिक अवस्थाओं में जो गलतियाँ हुईं, उनके दुहराये जाने के हम समर्थक नहीं । किन्तु यह भी सही है कि धन द्वारा किसी को खरीद लन की भाँजादी का नाम व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का सिद्धान्त नहीं है । क्या यह सच नहीं है कि 'फ्री वर्ल्ड' का अन्तर्गत न मालूम कितनी ही तानाशाहियाँ हैं ? फ्रीडम' (स्वतन्त्रता) 'नेते' = उस तानाशाह का सिद्धांत है ।

देते हैं। उत्पीड़न, अरक्षा की स्थिति, और कष्ट सन्ताप तो बराबर बन हो गए हैं। ऐसी स्थिति में, उच्च अधवा सुरक्षित पदों पर बैठा हुआ समीक्षकों का एक दल बराबर इस प्रयत्न में रहता है कि लेखकों को वास्तविक जीवन सघर्ष के माध्यम से, वास्तविक प्रयत्न के माध्यम से, प्राप्त होनेवाले उच्च जीवन-मूल्यों में हटाया जाये।

यह एक अनुभवसिद्ध बात है कि मानवोचित जीवन प्राप्ति के सघर्ष में समाज के सारे अन्तर्विरोधों की एक साथ अनुभूति होती है। समाज का पदार्थ—जो अनेकमुखी है—अपनी पाप परम्पराओं और विकार परम्पराओं के अनक रूपों में प्रकट होता है। वरन यह भी कि मनुष्य में आत्मरक्षा के प्रयत्न में बुराईया से समझौता करता हुआ गिरता जाता है। और फिर आज वैयक्तिक लाभ ही तो बुनियादी सिद्धान्त है, जो उसको और-और आकर्षित करता है। और इन सबके कारण समाज में एक दातावरण बन जाता है।

ऐसी स्थिति में, एक आर, व्यक्ति की नैतिकता तो अरक्षित रहती ही है, वह, दूसरी ओर, अपनी इस शोचनीय स्थिति के परिणामस्वरूप अन्य के लिए दुःख और पेचीदा हालतों का कारण बन जाती है। इस प्रकार एक व्यक्ति दूसरे को दुःख देता चलता है, अथवा जाने-अनजाने उसके कष्ट का कारण बन जाता है। समाज का वातावरण बिगड़ता जाता है। ऐसे समय कवियों के हृदय में ग्लानि, विरक्ति, विक्षोभ तथा अन्य प्रकार के भाव उत्पन्न होते रहते हैं। कहीं ऐसा न हो कि ये भाव प्रगतिवादी जीवन दर्शन में बँधकर कवि हृदय में एक भिन्न आलोक में चमक उठें। अतएव यह आवश्यक समझा गया कि नये कवि उसके चक्कर में न पड़ें।

आधुनिक भाव बोध का सिद्धान्त इसीलिए बहुत जोर शोर के साथ प्रस्तुत किया गया। उन्मत्तानि, विरक्ति, विक्षाम, प्रेम, व्यग्न भावना, आदि के लिए

स्थान है, किन्तु जनसाधारण के भयानक जीवन-सघर्ष, तज्जनित सन्ताप और विरोधक भावनाओं का स्थान नहीं है। यह भाव धारा कुछ इस प्रकार है। वर्तमान सभ्यता औद्योगिक सभ्यता है—चाहे वह साम्यवादी व्यवस्था क्यों न हो। उस व्यवस्था के अन्तर्गत, व्यक्तित्व का समुचित विकास नहीं होता, व्यक्तित्व का नाश होता है। अतएव व्यक्ति नाश प्रायः अवश्यम्भावी है। अतएव जो कवि सामाजिक परिवेश के द्वार में, सामाजिक अवस्था के सम्बन्ध में, सोचते हैं, उन्हें यह जानना चाहिए कि वर्तमान समाज-रचना में, वर्तमान जगत् में, मानव दुःख अवश्यम्भावी है। यह औद्योगिक सभ्यता का दोष है। यह है उनकी भाव धारा।

ऐसी सभ्यता में जो आधुनिक भाव बोध है, वह है अनाशा और दुःख-भावना का, ग्लानि और विरक्ति का, अगतिकता का। महान लोगों ने समाज में, समाज के साथ, बड़े-बड़े प्रयोग किये, और असफल हो गये, इसलिए अग्निकता मनुष्य का मूलभूत भाग्य है—उसे बदला नहीं जा सकता। (इसलिए अपने विशोभ और असन्तोष को प्रगतिवादी नोक् मत दो, क्योंकि वह मूलतः असंगत है)। हाँ, सामाजिक दायित्व, सहानुभूति, नैतिक मान, इत्यादि द्वारा उनकी विभीषिका कम की जा सकती है।

यह है मनोभूमि आधुनिक भाव-बोध की। उसमें वास्तविक जीवन सघर्ष का—ऐसा जीवन-सघर्ष, जो सगठित होकर सगठित विरोधियों से, शोषक और उत्पीड़ितों से, टकराता है, उसका—वही भी स्थान नहीं है। अस्तित्व-सघर्ष में प्राप्त मानव साम्य स्वप्नों का भी उसमें वही स्थान नहीं है। दार्शनिक धरातल पर, और कलात्मक धरातल पर, उस भाव धारा में अच्छाई के बुराई स सघर्ष की भी कोई भी भावना नहीं है। असल में, सघर्ष से और तत्सम्बन्धी शब्दावली ही से उसे घृणा है।

अब 'लघु मानव' के मिद्धान्त पर आइए। हम सब जनसाधारण नहीं, लघु मानव हैं। क्यों? इसलिए कि आदर्शों ने हमको दगा दिया है, छला है, प्रवचना की है। (कैसा बड़प्पा तर्क है, किन्तु कितना शाब्दिक! दाग दिया है, उन तथा-कथित आदर्शवादियों ने, जिन्होंने आदर्श के द्वारा लोगों को छला है—लेकिन गौतम बुद्ध ने नहीं, ईसा ने नहीं, गाँधी ने नहीं)। आदर्श एक छलावा है। लघु-मानव हम, अपने लघु प्रयत्नों द्वारा अपनी उन्नति और विकास करते हैं, और भारी भरकम शब्दावली में हम नहीं पँसते। हम अपने लघु-जीवन में, अपने दैनिक कार्यक्रमों में, अपनी अपनी बुद्धि और विवेक के अनुसार लगे रहते हैं, और अपनी भावनाओं को वाक्य में व्यक्त करते हैं।

जनता? वह एव भीड़ है, भीड़ की कोई आत्मा नहीं होती। (इसीलिए, जनता डोर है, जिधर हाँकी उधर हँकती है)। व्यक्ति, चेतन व्यक्ति—वह तो आत्मतन्त्रवादी है। इसलिए उमरा कर्त्तव्य है कि वह भीड़ का हिस्सा न बने। भीड़ में व्यक्तित्व का नाश होना है। (अब कोई इन महोदयों महाशयों से पूछे कि क्या भारत की स्वतन्त्रता केवल एक व्यक्ति, गाँधी, ने दिलायी है? क्या उसमें अनगिनत लोगों ने अपनी प्रबुद्ध चेतना द्वारा योग नहीं दिया? क्या उसका गारा श्रेय नेता को ही है? और नया कहीं से पैदा होता है? आगमान से टपकता है? या राष्ट्र अथवा जनता के भीतर से पैदा होता है?)।

इस प्रकार हम देखते हैं कि कवियों में अमग्न और विचित्र सामाजिक-

राजनैतिक भाव प्रचारित किये गये, यद्यपि एक ओर यह कहा गया कि कलाकार को सामाजिक राजनैतिक प्रचार में बचना चाहिए।

मेरा अपना व्यक्तिगत विचार यह है कि इस सारी भाव-धारा का उद्देश्य, कि जो भाव-धारा सौन्दर्य सम्बन्धी प्रश्नों से लेकर जनता की परिवर्तन तक आ पहुँचती है, यह है कि लेखक को हर तरह में उन व्यापकताओं से दूर रखा जाय, जो गहरो की गलियों और सड़कों में राजनैतिक और सामाजिक विक्षोभ बनकर प्रकट होते हैं। इसीलिए जरूरी समझा गया कि जनता के संगठित समूहों को 'भीड़' कहकर, और समूहों में आत्मा के अभाव की स्थिति घोषित कर, जनता को बदनाम करके, लेखक को जनता में अलग रखा जाये। क्योंकि जनता से लेखक के अलग असम्पर्क और दूर रहने की स्थिति मही उसे (लेखक को) पश्चिमी जगत् की मुँडेरों पर स बहती आनेवासी हवाओं में से अच्छा-अच्छा 'ऑक्सीजन' निकालकर दिया जा सकता है।

इसलिए आप एक बड़ी मजेदार चीज देखेंगे। लेख लिखनेवाले लोग (मेरा मतलब साहित्यिक पत्रकार में है) और सम्पादक अपने लेखों और स्तम्भों द्वारा अपनी सामाजिक और राजनैतिक दृष्टि का प्रचार-प्रसार कर सकते हैं। किन्तु कलाकार (कहानीकार, कवि, इत्यादि) वैसा नहीं कर सकता, नहीं करना चाहिए क्योंकि वह शाश्वत सौन्दर्य का आराधक है। और, क्योंकि इस प्रकार के कल्प से उसकी कला दूषित और आत्मा मलिन हो सकती है, इसलिए वह नहीं चाहता कि दूसरे लेखक कलाकार इस धनकर में पड़े।

कलाकार को अपने से ईमानदार होना चाहिए, कलाकार हमेशा अकेला होता है, कलाकार कभी पक्षधर नहीं होता, कलाकार केवल सौन्दर्य का आराधक है— ये सार तर्क इस स्थिति के व्यावहारिक प्रतिपादन के लिए है कि लेखक वास्तविक जिये जानेवाले जीवन के समाज दर्शनात्मक और राज्य-दर्शनात्मक अर्थ न निकाले, और सामाजिक-राजनैतिक व्यापकताओं के प्रतिबिम्ब सामाजिक और राजनैतिक दृष्टिकोण से अपने साहित्य में उपस्थित न करे।

यह सच है कि आज जब कि अध्यात्म-दर्शन हमारे पास नहीं है, किसी न-किसी रूप में हमारे पास [ऐसा] व्यापक जीवन-दर्शन आवश्यक है, जिसमें अगर कुछ भी न हो तब भी वे बुनियादी बातें तो हों, जिन्हें अनसाधारण अपने हृदय में अनुभव करते हैं, जैसे, अग्न्याय का प्रतिहार, मानव माम्य की स्थापना के प्रयत्न, विकृत स्वार्थवाद और भ्रष्टाचार का विरोध, सामाजिक सम्बन्धों में प्रेम और दया की भावना, अहंकार की उग्रता का विरोध अपने घर में सोफा-सेट रखने के लिए बुद्धि को बेच देने तथा धन द्वारा बुद्धि के खरीदे जाने का विरोध, समझौते-परस्ती का खिलाफ लड़ाई और साधारण भारतीय जन-मत के प्रति भक्ति और अनुराग। क्या ये बातें किसी व्यापक जीवन दर्शन में नहीं आ सकती? क्या जीवन-दर्शन के लिए हम पश्चिमी सूक्ष्मताओं की पच्चीकारियों तक जाना होगा?

यह व्यापक जीवन दर्शन हमारे जीवन का अनुशासन करते हुए हमारे काव्य में आखिर क्यों न प्रकट हो? हमारे हृदय और मन पर अधिराज्य करते हुए वह अपने लिए क्यों न कलात्मक उपादान जुटाये? और नवीन सबेदनशील कोमल काव्य-भाषा का विकास वह क्यों न करे?

नि सन्देह, इसमें अडचने हैं। मैं पहले ही निवेदन कर चुका हूँ कि यह काम

आसात नहीं। किन्तु स्थायी सौन्दर्य के चक्कर में पड़ा हुआ लेखक इन भाव-सवेदनारामक विषयों को नहीं उठाता, जब कि उसके वास्तविक जीवन में किसी-न किसी अंश में ये भाव सवेदन तड़पते छटपटाते रहते हैं। वह उन्हें काव्य-स्तर पर इसलिए नहीं उठा पाता कि उन भाव सवेदनाओं के अनुकूल तदनुसारी कलात्मक उपादान और सवेदनशील कलात्मक भाषा का उसने विकास नहीं किया है। भाव सवेदनाओं के विशेष क्षेत्र की अभिव्यक्ति का उसने जो अभ्यास किया है, वह अभ्यास अब उसे दूसरे भाव-क्षेत्रों की ओर जाने से रोकता है। इसलिए रोकता है कि वह अभ्यास केवल शब्दाभिव्यक्ति का ही अभ्यास नहीं, वरन् उन (तत्सम्बन्धित) भाव-सवेदनाओं का भी अभ्यास है, और भाव-सवेदनाओं की अभिव्यक्ति को अनुशासित करनेवाली अभिरुचि का भी अभ्यास है। परिणामतः, वह अभ्यास अब एक जड़भूत पापाण बन गया, जो कलाकार की छाती पर बैठ गया। इसलिए, वह वास्तविक जीवन-क्षेत्र में अनुभूत किये जानेवाले तड़पते छटपटाते हुए भाव सवेदनो को भी प्रभावोत्पादक अभिव्यक्ति प्रदान करने के कार्य में अड़गे डालता है, और कलाकार को अपग बना देता है।

अभी तो बड़ी-बड़ी मजिलें तय होनी हैं। इसीलिए मैं नवीन पीढ़ियाँ के प्रति आशावादी हूँ, जो हम लोगों की गलतियों से सीखकर आगे बढ़ेंगी।

मैंने अब तक जो बातें कही हैं, वे व्यक्तिगत हैसियत में ही। मैं पण्डित नहीं हूँ, प्रचारक नहीं हूँ, विद्वान् नहीं हूँ, केवल एक मामूली लेखक हूँ। और मैं शायद सबकी आलोचना कर डाली हूँ। इसलिए मुझे सब नाराज भी होंगे। लेकिन मेरा खयाल है कि वे मुझे माफ भी कर देंगे, मेरी अपेक्षा करेंगे, क्योंकि मैं उनके रास्ते में बीच में कहीं भी नहीं आता।

[सम्भावित रचनाकाल 1963। नयी कविता का आरम्भसंघर्ष में संकलित]

साहित्य में पक्षधरता, विश्ववोध, और मानव-मूल्य¹

साहित्य में पक्षधरता का प्रश्न हमेशा से रहा है और रहेगा।

पक्षधरता का सम्बन्ध मनुष्य के विश्ववोध और सद्-असद्-विवेक बुद्धि अर्थात् अंतरात्मा के विवेक में है।

हिन्दी में आत्मा की बात की जाती है, विभिन्न सन्दर्भों के अनुसार उसके विभिन्न अर्थ भी हैं। हिन्दी में आभ्यन्तर जगत, अन्तरतम, अन्तर, हृदय आदि का प्रयोग भी है। उन सबका सार रूप अर्थ है—मनुष्य का अन्तर्मन, या कहिए मनो-जगत्, जिसमें बुद्धि, कल्पना, मवेदना, भावना आदि की प्रक्रियाएँ चलती हैं।

1 समस्त ये किन्हीं लेखकों के लिए तैयार किये गये नाट्य हैं।—स०

किन्तु, अन्तरात्मा एक विशेष अर्थ में प्रयुक्त होता है। उसका अर्थ है—मनुष्य की वानर्जन्म, अर्थात् वह भावनापूर्ण सदसद्विवेक बुद्धि जो मनुष्य को बुरे कामों से रोकती है, और अच्छे कामों की ओर प्रवृत्त करती है।

मनुष्य चाहे या न चाहे, अपने जीवन में निर्णय तो लेना ही होता है, सकल्प की क्रिया भी बराबर चलती रहती है। नहीं तो आदमी जिन्दगी भर रह नहीं सकता, क्योंकि उसे दूसरे आदमियों के बोध अपने को रखना और चलना पड़ता है।

मनुष्य को निर्णय करने होते हैं। परिस्थितियों के अनुरूप अपने को ढालने के लिए उसे अपने हृदय को बुचलना होता है, ममझोते करने पड़ते हैं। बहुत कम ऐसे लोग होते हैं, जिन्हें यह सुयोग प्राप्त हो कि वे तथामुच बुचलनवाली परिस्थितियों में मुक्त हों।

अतएव, मनुष्य के हृदय में एक विश्वबोध तैयार होता रहता है। उसमें मानव-अस्तित्व का विरूपण और मानव मूल्यों की स्थापना और उस स्थापना के लिए आनुलता की गति चलती ही रहती है।

अतएव इन तीनों से मिलकर एक अन्तरात्मा तो अवश्य ही तैयार होनी है, जो दिन भर घटघट करती है। यह अन्तरात्मा—यह एक ढग की पक्षधरता है। मनुष्य एक पक्षधर प्राणी है।

पक्षधरता आधुनिक शब्द है। नया नया शब्द है। उसके पीछे साम्यवादी छुन हैं। उसके राजनैतिक अर्थ होने हैं। भारतीय चेतना का राजनैतिकीकरण नहीं हुआ है। या अत्यन्त अल्प है। राजनैतिकीकरण से मेरा मतलब पार्टी-दर्शन के अनुसार चेतना का ढाला जाना नहीं है, मेरा मतलब उस विश्वबोध में है, जो विश्व को उच्चतर स्तर पर रूपान्तरित करना चाहता है। दूसरे शब्दों में, मानव-मूल्यों की सार्वत्रिक, सर्वस्वरीय नियन्त्रणशील स्थापना चाहता है। मानव मूल्यों द्वारा जगत्प्रगति का नियन्त्रण चाहता है।

पक्षधरता हमेशा रही है, जाने अनजाने। वह सही ढग की पक्षधरता है या गलत ढग की, यह प्रश्न है। यह प्रश्न हमेशा रहेगा।

मैं मध्ययुगीन साहित्य की ओर दृष्टिपात करना चाहता हूँ। तुलसीदास जी का एक पद है—

‘जिनके उर न राम पद नेहू

तजिय तिनहूँ कोटि वैरी सम जद्यपि परम सनेहू ।’

तुलसीदासजी कहना चाहते हैं कि जिनके हृदय में भक्ति की भावना का अभाव है उन्हें शत्रु समझकर त्याग दीजिए। तुलसीदासजी के लिए राम की भक्ति का अर्थ है समस्त मानव-मूल्यों की वह एकीभूत चरम उत्कर्ष स्थिति, जो मन-वचन-कर्म को अपन भावना-रस ॥ नियन्त्रित करती हुई राम पद की आश्रित होती है। अथवा राम के आश्रय से प्राप्त, (मानव मूल्यों की) वह चरम उत्कर्ष स्थिति जो मन-वचन-कर्म को नियन्त्रित करती है। मानव-मूल्यों की एकीभूत चरम उत्कर्ष स्थिति की भावना और विश्वबोध को हम अन्तरात्मा में शामिल कर लें।

हम दूसरा उदाहरण लेंगे मध्ययुग से। एक ही बात में दो प्रकार के कवि हुए—भूपण और कालिदास। एक न शिवाजी की वीरता पर कविता की, दूसरे न औरंगज़ब की वीरता पर। दोनों की कविताओं की एक-एक पंक्ति में नीचे दे रहा हूँ। [पाण्डुलिपी में ये पंक्तियाँ नहीं दी हुई हैं—स]

साहित्य और जिज्ञासा

बाल्यकाल, नवयौवन और तारुण्य के विभिन्न उषःकालों में जिज्ञासा, हृदय छोर खींचती हुई, आकर्षण के मुद्दूर ध्रुव बिन्दुओं में हमें जोड़ देती है।

बाल्यकाल की जिज्ञासा बड़ी ही खतरनाक होती है। उसकी साहसिक दुर्निवारता न केवल रंग बिरंगी चीजों को तोड़कर उनमें क्या है यह देखने के लिए प्रवृत्त होती है, वरन् साथ-साथ के अँधेरे-भरे घट में भी उँगली डालने के लिए प्रवृत्त होती है। घर की छत पर चढ़कर चारों ओर देखना और मुँह पर घड़ाम से गिरकर माँ के हाथों पीटे जाना तो मामूली बात है। टाइमपीस तोड़कर उनके अन्दर के कल-पुर्जों का आकार-प्रकार और उसका हिलना-डुलना देखने के लिए लालायित होना तो बहुत बड़ी वैज्ञानिक जिज्ञासा है। बच्चे सचमुच इस मूखं नहीं है जितने उनके माता-पिता, जो कभी यह देखने की कोशिश ही नहीं करते कि टाइमपीस चलती कैसे है। आखिर बच्चा यही तो देखना चाहता है।

‘देखने’ की इच्छा, जानने की इच्छा, ‘रहस्य’ की उलझी हुई बातों को सुलझाने की इच्छा, कितनी मनोहर कितनी दुर्निवार और अदम्य हो सकती है, यह उसी से जाना जा सकता है जो जिज्ञासा का शिकार है। जिज्ञासा की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि यह वस्तु की तह में जाना चाहती है, अपने इच्छित विश्वास को, अपनी इच्छित आशाओं को, उस पर लादना नहीं चाहती। वह किमी दुर्भावना से पीड़ित नहीं है, किसी आग्रह और दुराग्रह से ग्रस्त नहीं है, अनुमान और अन्दाजा भटककर रास्ता या जाने के लिए तैयार हैं, किन्तु वे खोज के आधार नहीं है।

ज्यो-ज्यो मनुष्य उम्र में बढ़ता है, जिज्ञासा पर न केवल आग्रहों और दुराग्रहों के पुंज लड़ते चलते हैं, वरन् स्वयं जिज्ञासा भी (शतधा) होती चलती है। तब हमें एक प्रयासहीन योगी जिज्ञासा के दर्शन होते हैं, इच्छित विश्वासग्रस्त दुर्भावनाग्रस्त जिज्ञासा एक वेश्या की भाँति मन के विभिन्न स्वार्थ-लक्ष्यों का वासना का आहार बन जाती है। उम्र में बढ़कर, जब हम ‘ओपीनियम’ बनाने का आदत पड़ जाती है, जब हम बुद्धिमान और बुद्धिवादी बन जाते हैं, तब हमारा दिमाग की बाल कमानी यानी जिज्ञासा पुरानी और पटिया हो जाती है। तब हम किसी बालक की ज़रूरत पड़ती है जो यह टाइमपीस तोड़कर देखे कि उसकी भीतरी बनावट क्या है।

लेकिन पुराने बालकों में से ऐसे लोग भी निकलते हैं जो जिज्ञासा के मामले में एक साथ बालक, युवक और वृद्ध होते हैं, जिनमें जिज्ञासा की तीव्र दृष्टि और आग्रहहीनता के साथ उस ओर यौवनभुलभ्रम श्रम करने की प्रवृत्ति और खोज के आधार पर वृद्धसुलभ अनुभवपूर्ण मत बनाने की शक्ति रहती है। साहित्य इस जिज्ञासा का ऋणी है।

मनुष्य क्या है, मनुष्य के लक्ष्य क्या हैं, मानवोचित जीवन क्या है, वह किन कोशिशों और किन रास्तों से प्राप्त किया जाय, इन कोशिशों और रास्तों पर चलने के लिए किन चारित्रिक शक्तियों और आध्यात्मिक गुणों की आवश्यकता है, और क्या इस सम्बन्ध में हमारे द्वारा प्राप्त निष्कर्ष, वस्तुतः, लक्ष्य की प्राप्ति के मार्ग में सहायक हैं या नहीं, वही वे जो कल के लिए उचित थे आज के लिए

अपसर्पित और अनुचिन्तित तो नहीं हैं, आदि प्रश्न साहित्य के लिए महत्त्वपूर्ण रह हैं। जिस साहित्य में इसका जीवन चित्रात्मक, चरित्र-चित्रणात्मक यथार्थवादी अंकन होता है, वह साहित्य महान् हो जाता है।

यूरोप के अन्यतम साहित्यकारों ने, जिनमें मुख्यतः निबन्धकार और उपन्यासकार तथा अन्य कथा-लेखक भी सम्मिलित हैं, इन प्रश्नों के विभिन्न पक्षों का चिन्तन किया। प्रश्नों के जीवन-चित्रात्मक, मानव-चरित्रात्मक अंकन का महत्त्व उनके उत्तरों के (इस ढंग से) चित्रों से भी अधिक प्रधान रहा है। यथार्थवाद में—किसी भी यथार्थवाद में—जिज्ञासा बहुत रोल अदा करती है। जिज्ञासा निरीक्षण की ओर प्रवृत्त करती है, निरीक्षण के लिए हमें अपने आग्रहा और दुराग्रहा को छोड़ना पड़ता है। चरित्र-दर्शन तो हम सब तक ठीक ठीक नहीं हो सकता, जब तक हममें चरित्र-सम्बन्धी मूलभूत जिज्ञासा न हो। माना कि बहुत जगह अनुमान काम करता है (और हम अनुमान को ही सत्य का जामा पहना देते हैं) किन्तु अनुमान यदि जिज्ञासा का अंग बना रहता है, तो हम उसके विरोध में यदि कोई तथ्य प्राप्त कर लें तो तुरन्त ही उसे बदल देते हैं। किन्तु अनुमान यदि जिज्ञासा का अंग नहीं है, तो वह हमारा इच्छित विश्वासों की पूर्ति का एक उपादान बनकर रह जाता है। साहित्य में ऐसे अनुमानों के आधार पर खड़े किये गये चरित्र प्रभावशाली नहीं हो पाते।

जिज्ञासा केवल एक स्थिति, एक परिस्थिति, एक व्यक्ति, एक चरित्र, की सीमा रेखा में नहीं बँधी रहती। जब वह एक श्रेणी की अनन्त स्थिति-परिस्थितियाँ, व्यक्तियों और चरित्रों का अध्ययन कर लेती है, तब वह उस श्रेणी के सम्बन्ध में न केवल अन्तर्दृष्टि प्राप्त कर लेती है, बल्कि अनन्त सत्य-सामान्यीकरणों को जन्म देती है।

इन सत्य-सामान्यीकरणों के आधार पर एक कॉम्पोजिट टाइप का, एक प्रतिनिधि चरित्र का, जन्म होता है। निश्चय ही, इसके लिए मनोवैज्ञानिक जिज्ञासा के अन्तर्भूत तथ्य निरीक्षण और तथ्य विश्लेषण के साथ ही, तथ्यों के यथार्थ सामान्यीकरण की प्राप्ति, सहानुभूति, समझता और जीवन-अनुभव के मानवीय उपादानों के पौनपुन्य से ही हो सकती है। साहित्यिक प्रतिभा के अन्तर्गत ये सब तथ्य आ जाते हैं। इनके बिना प्रश्नों को मानव चरित्रात्मक, जीवन चित्रात्मक रूप में उपस्थित ही नहीं किया जा सकता।

कहा जाता है कि साहित्य हृदय की भावनाओं में उत्पन्न होता है। इस वाक्य में यह जोड़ा जाना चाहिए कि भावना जिज्ञासा की पैठ के, उसके द्वारा की जानेवाली तटस्थ तथा तीव्र खोज के, बिना ऊँचा साहित्य उत्पन्न नहीं कर सकती। ध्यान में रखने की बात है कि भावना, जिसके प्रति वह है उसके प्रति आकर्षण या विरोध के [बिना], काम नहीं कर सकती। अर्थात्, वह पक्ष में या विरुद्ध में ही काम कर सकती है। किन्तु जिज्ञासा के द्वारा की गयी यथार्थवादी खोज में प्राप्त ज्ञान के आधार पर, और उसकी सहायता में, चरित्रवादी भावना अलग होती है। वह एक चरित्र या स्थिति के विश्लेषण के टुकड़ों को फिर से जोड़कर समन्वय और सामान्यीकरण करती है। किन्तु वह दृष्टना करने की चुप नहीं रहती, चरित्र के विकास के मूल कारणों की खोज करती है, प्रश्नों के कारणों का अनुसन्धान और उनका चित्रण करती है। और इस दृष्टि में, वह चित्रण और स्थिति दोनों के

प्रति अधिक न्याय करती है। आज जब साहित्य मनुष्य के आध्यात्मिक उत्थान और सामाजिक परिवर्तन के एक अस्त्र के रूप में स्वीकृत हो चुका है, तब इन कारणों का, इन प्रश्नों का, मानव-चरित्रात्मक, जीवन-चित्रात्मक निरूपण और अवन महत्वपूर्ण नहीं है ?

जिज्ञासा ही के आधार पर किये गये बौद्धिक सामान्यीकरणों और अनु-भवात्मक समझ के आधार पर किये गये सामान्यीकरणों में बृहद् अन्तर है। एक तो हिन्दी साहित्य में वैसा ही जिज्ञासा का उद्भाम कम है, किन्तु जो है धीरे-धीरे तरीके से बौद्धिक है। यही कारण है कि आधुनिक हिन्दी-साहित्य साधारण जन का जीवन-ज्ञान ऊँचा नहीं कर पा रहा है।

[रचनाकाल अनिश्चित। नयी कविता का आत्मसमर्पण में संकलित]

रचना-प्रक्रिया

सौन्दर्य-प्रतीति और सामाजिक दृष्टि

साहित्यकार सामाजिक दृष्टिकोण से जनता की सेवा के लिए साहित्य सर्जन करे, या अपने भीतर सौन्दर्य प्रतीति से अभिभूत होते हुए आत्म प्रकटीकरण के रूप में साहित्य लिखे ? यह वह प्रश्न है, जिस पर हाल ही में एक लेखक-सम्मेलन में हिन्दी के साहित्यकारों द्वारा चर्चा की गयी। जैसा कि स्वाभाविक था, एक दल ने एक पक्ष लिया, दूसरे ने अन्य। एकमत होने या उसकी कोशिश करने का सवाल ही नहीं उठता, क्योंकि, वस्तुतः, दोनों पक्ष केवल आत्म प्रकटीकरण ही कर रहे थे, न कि एक दूसरे को समझन का प्रयास।

यह प्रश्न जिस ढंग से उठाया गया है उससे वह बड़ा ही अद्भुत और चमत्कारपूर्ण मालूम होता है। अद्भुत और चमत्कारपूर्ण इसलिए कि जो बात प्राकृतिक व स्वाभाविक नहीं है उसे प्राकृतिक और स्वाभाविक करके बता देना बड़ी भारी कीमिया है। यह प्रश्न इस दिमागी कीमिया की उपज है।

जिस समाज में सौन्दर्य-प्रतीति और सामाजिक दृष्टि में परस्पर विरोध माना जाता है, अथवा, दूसरे शब्दों में, इन दो के भीतर किसी आन्तरिक गहरी एकता का अस्तित्व नहीं माना जाता, वह समाज भी खूब है। और वे दार्शनिक या विचारक भी खूब हैं जो इन मान्यताओं को लेकर चलते हैं। आजकल की कृत्रिम विभाजन-बुद्धि का ही यह सबूत है।

कवि, कहानी-लेखक, उपन्यासकार की सौन्दर्य प्रतीति में वह सामाजिक दृष्टि नहीं निहित है, जिसका उसने उन जीवन प्रसंगों के मार्मिक आकलन के समय उपयोग किया था। इस सामाजिक दृष्टि के बिना वह सौन्दर्य प्रतीति ही असम्भव थी। हो सकता है कि यह दृष्टि उसने परम्परा से, सामाजिक राजनैतिक वायुमण्डल से, प्राचीन तथा नवीन के संस्कारों परिवारों से, प्राप्त की हो। किसी भी विषय के आत्मगत आकलन तथा संकलन करने के समय से, हमारे मन में उसकी विविध बातों का जो मूल्यांकन शुरू होता है, वह अन्त तक रहता है, जब तक कि वह सृजनशील प्रक्रिया समाप्त नहीं हो जाती। सृजनशील प्रेरणा या बुद्धि स्वयं एक आलोचनाशील मूल्यांकनकारी शक्ति है, जो इस मूल्यांकन के द्वारा ही अपने प्रसंग को उठाती है, और उस का आत्मक रूप से प्रस्तुत करती है। बिना मूल्यांकनशील शक्ति के कोई सृजन, कम से कम साहित्यिक सृजन, नहीं ही हो सकता, चाहे वह प्रातःकाल में गुलाब सूँघने का, प्रणयिनी के घुम्वन या कारखाने में हड़ताल का, प्रसंग हो। जब जब ये चित्र सृजनशील प्रक्रिया का एक अंग बनेंगे, उनमें उचित काट छाँट और संकलन होता रहेगा। इस पूरी मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया में हमारी मूल्यांकनकारी शक्ति बराबर उसी बात को लेगी जिसे हम मार्मिक समझते हैं। इस मूल्यांकनकारी शक्ति के बिना हम मार्मिक अर्थ का सम्पादन नहीं कर सकते। दूसरे शब्दों में, हमारी सृजन-प्रतिभा जीवन प्रसंग की उद्भावना से लेकर तो अन्तिम सम्पादन तक अपनी मूल्यांकनकारी शक्ति का उपयोग करती रहती है। अच्छे लेखक तब भी सन्तुष्ट नहीं होंगे, और सोचेंगे कि घटून-कुछ बढ़ना रहे गया, और जो कुछ कहा गया वह या तो समुचित नहीं था या उसमें भी अच्छे ढंग में कहा जा सकता था। मनेत्र यह कि जीवन प्रसंग में तत्वीयता प्राप्त

कर हम उसमें इतने डूब नहीं जाते कि समाधि लग जाती हो, वरन् मूल्यांकन-कारी शक्ति के सचेत प्रयोग से हम उसने मार्गिक अंश उठाते हैं। अपनी ज्ञान-सवेदनाओं और सवेदना-ज्ञान के प्रयोग से, हम उनके उचित अंशों को प्रस्तुत करने के लिए अनवरत मूल्यांकन और मन्त सम्पादन करते जाते हैं, चाहे वह चिन्मय ही क्या न हो।

इस मूल्यांकन के अन्तर्गत, जिन मूल्यों से प्रेरित होकर हम जिसे मर्म कहने-समझने लगते हैं, और उसके यथायोग्य हार्दिक भवजन, सम्पादन तथा प्रस्तुतीकरण का योगाभ्यास करते हैं, वे मूल्य और वह मर्म बिना हमारी सामाजिक दृष्टि के अमम्भव है (चाहे वह रवीन्द्रनाथ की उर्वशी क्यों न हो)।

जिम समाज में हम रहते हैं, उसके द्वारा प्रदत्त अथवा उत्सर्जित भाव-परम्परा तथा मूल्यों में विच्छिन्न होकर, सृजन प्रक्रिया के अगम्य मूल्यों का अस्तित्व ही नहीं है। सौन्दर्य प्रतीति की झुग्गी पीटनेवाले लोग सामाजिक दृष्टि को भेने ही ऊपर म धोपी हुई समझें वह, वस्तुतः, यदि दृष्टि है तो, कभी भी धोपी हुई नहीं रहनी वरन् हमारे अन्तर का एक निज चेतस् आलोक बनकर सामने आती है। और जिस सामाजिक दृष्टि में यह निज-चेतस् आलोक नहीं है, वह दृष्टि नहीं है, और कुछ भले ही हो। हम जिस समाज, संस्कृति, परम्परा, युग और ऐतिहासिक आवर्त में रह रहे हैं, उन सबका प्रभाव हमारे हृदय का स्पर्श करता है। हमारी आत्मा में जो कुछ है वह समाज प्रदत्त है—चाहे वह निष्कलुष अविनाश सौन्दर्य का आदर्श ही क्या न हो। हमारा सामाजिक व्यक्तित्व हमारी आत्मा है। आत्मा का सारा मार-तत्त्व प्राकृत रूप में सामाजिक है। व्यक्ति और समाज का विरोध बौद्धिक विक्षेप है, इस विरोध का कोई अस्तित्व नहीं। जहाँ व्यक्ति समाज का विरोध करता-सा दिखायी देता है, वहाँ, वस्तुतः, समाज के भीतर की ही एक सामाजिक प्रवृत्ति दूसरी सामाजिक प्रवृत्ति में टकराती है। वह समाज का अन्तर्विरोध है न कि व्यक्ति के विरुद्ध समाज का, या समाज के विरुद्ध व्यक्ति का। 'व्यक्ति विरुद्ध समाज' की इस विचार शैली ने ही हमारे सामने द्विज प्रश्न खड़े किये हैं—जिसमें से एक है सौन्दर्य प्रतीति के विरुद्ध सामाजिक दृष्टि।

हाँ, यह सही है कि सृजन प्रक्रिया के भीतर जो मूल्यांकनकारी दृष्टि है, वह समाज के भीतर की एक प्रवृत्ति-परम्परा का ही एक रूप होने के कारण, उसके लिए यह स्वाभाविक है कि वह उसी समाज की दूसरी प्रवृत्तियों से तथा परम्परा में टकराय, और ऐसी स्थिति में हम लोग उस साहित्य को व्यक्तिवादी या छायावादी या प्रयोगवादी या प्रगतिवादी कहकर उसकी निन्दा करें। प्रश्न यह है कि अन्तर्विरोध-ग्रस्त समाज की किन प्रवृत्तियों से आप तदाकार हैं? यह आपकी जगह से नहीं अधिक आपकी ऐतिहासिक

विकास की जो अवस्था विशेष होगी, उसी के अनुसार सामूहिक श्रेणी के सामान विषयों के विस्तृत प्रस्तुत होंगे। उत्तररामचरित के लेखक भवभूति के सामने वे विविध प्रस्तुत नहीं थे जो आज हमारे सामने हैं। शृंगार के जमाने में उन्होंने नारी के भाग्य पर आँसू बहाकर कण्ठरम प्रधान साहित्य सिरजा। वह उसके आगे बढ़ ही नहीं सकते थे, क्योंकि समाज ने उसके आगे के और विस्तृत प्रस्तुत ही नहीं किये थे। अपन अपने अनु-

भवो तथा सामाजिक परिवेश के अनुसार (जिससे आपका सारा व्यक्तित्व निर्मित हुआ है, जिससे आपका पूरा जीवन रंगा हुआ है), इन विकल्पो में से आपको अपने लिए एक अनुकूल चुनाव पड़ेगा। विकल्प केवल विषय तक सीमित नहीं है, वरन् दृष्टिकोणों, विचारधाराओं, रखा और रखेयो तथा आदर्शों के भी विकल्प हैं।

इसीलिए, आलोचना न केवल रूप की, की जाती है वरन् सत्त्व की भी। और इसलिए सत्त्व की आलोचना महत्वपूर्ण भी है।

और असल में, उस सम्मेलन में सौन्दर्य-प्रतीति के नाम पर जिस दृष्टि की बकानत की गयी, वह, वस्तुतः, सत्त्व का भी समर्थन था। उस प्रतीति के नाम पर एक विशेष प्रकार तथा शैली के साहित्य में ही, यहाँ तक कि विशेष प्रकार के चित्रण-निवेदन में ही, सौन्दर्य देखा जाता है, अन्य में नहीं। उसी तरह, अन्य पक्ष के द्वारा यद्यपि 'सामाजिक दृष्टि'—इस व्यापक अर्थवाले शब्द का उपयोग किया गया, किन्तु उस दृष्टि का अर्थ उनके तर्जुमा द्वारा पेश किये गये दूसरे विकल्प के पक्ष में था।

उनका आशय यह था कि सामाजिक प्रगति की दृष्टि से मानव-मुक्ति की प्रेरणा देनेवाले साहित्य का सृजन हो। निश्चय ही इसके विरुद्ध अन्य पक्ष की, इस उग के प्रस्तुत साहित्य में, व्यक्ति की अवहेलना और सौन्दर्य की उपेक्षा तथा कलाकार के व्यक्तित्व की हानि दिखायी दी। यद्यपि वह सब केवल सामान्य स्तर की थी, किन्तु यह टकराहट दो विकल्पो के बीच दो विरोधी प्रवृत्तियों की थी।

हम साहित्यकार, जो पीछित मध्यवर्गीय श्रेणी से आये हैं, अपना विकल्प सामाजिक प्रगति और मानव-मुक्ति ही चुनते हैं, और इस पक्ष में हमें कलाकार के मानव-व्यक्तित्व का हनन, सौन्दर्य की उपेक्षा, तथा व्यक्ति की अवहेलना नहीं दिखायी देती, क्योंकि उसी राह पर हमें सौन्दर्य का साक्षात्कार होती है। हाँ, यह

'व्यक्ति-विरुद्ध-समाज' की खामखयाली से सम्बन्धित है। यदि हम काल्पनिक विरोध करना छोड़ दें और, अपने आपको सम्पूर्ण ज्ञान-मवेदनाओं और संवेदन-ज्ञान को ईमानदारी से धरतले हुए, अपने जीवन-पक्षों को प्रबुद्ध रूप से प्रकट करने लगें, तो हम वास्तविक जीवन की ही प्रकट करने लगेंगे। निर्द्वन्द्व और मुक्त भाव से यदि हम अपने आपको प्रकट करेंगे, तो हम गरीब मध्यवर्ग के साहित्यकार उन्हीं मन स्थितियों, भाव-स्थितियों, आदर्शों और मूल्यों को प्रकट करेंगे, जिनसे हम जिस हृद तक और जिस प्रकार तदाकार हैं। आवश्यकता है, वस्तुतः, प्राकृत होने की, क्योंकि हमारे मर्घ्य भी प्राकृत है, करुणा और क्षोभ भी, और हमारे लक्ष्य भी—वे लक्ष्य और वे क्षोभ, जो हमें समस्त पीड़ित मानवता से एकाकार होने की तरफ प्रवृत्त करते हैं और उससे उद्धार का रास्ता दूढ़ते हैं। लेकिन जहाँ हम प्राकृत नहीं हो पाते, तो वहाँ हमारे अपने लक्ष्य भी, उनके सही होने के बावजूद, ऊपर से थोपे हुए मालूम होते हैं, और हमारा साहित्य रिक्त या कृत्रिम मालूम होता है।

इसका मुख्य कारण ही यह है, कि जो हम हैं और जैसा, वस्तुतः, हमारा जीवन

है, उससे प्रबुद्ध साक्षात्कार करना खेल नहीं। आज के जमाने में प्राकृत होना ही सबसे ज्यादा मुश्किल है। किन्तु, जो इस वास्तविक सत्य और यथार्थ के अधि-काधिक समीप पहुँचेगा, जो उसका जितना मार्मिक आकलन और उद्घाटन करेगा, वही साहित्यकार ममाज की ओर जनता की अधिकाधिक सेवा करेगा, और उसके लिए अनन्य सौन्दर्य की सृष्टि करेगा।

[सम्भावित रचनाकाल 1952-53। नयी कविता का आत्मसमर्पण में सकलित]

काव्य की रचना-प्रक्रिया

प्रस्तुत वक्तव्य में, सम्बन्धित बातें अधूरे ढंग से उठाई गई हैं। उन्हें सम्पूर्ण रूप से प्रस्तुत करता तो एक अतिदीर्घ प्रबन्ध बन जाता। आशा है, इसके लिए आप क्षमा करेंगे।

(1) काव्य की रचना-प्रक्रिया के अन्तर्गत तत्त्व—बुद्धि भावना कल्पना इत्यादि—एक होते हुए भी, आन्तरिक प्रभाव सगठक उद्देश्यों की भिन्नता के साथ ही रचना प्रक्रिया भी वस्तुतः बदल जाती है। उदाहरण के लिए गेय-काव्य (निर्रिकल पौएट्री) की रचना प्रक्रिया उस कविता की रचना प्रक्रिया से बिल्कुल भिन्न है जो मन की किसी प्रतिक्रिया मात्र का रेखांकन करती है।

(2) अपने भावानुसारी सवदनानुगत शब्द क्रम-शैली की रचना करना कवि के लिए आसान काम नहीं है। इस विम्वरती शब्दशब्दों के विकास के दौरान में यथायोग्य अभिव्यक्ति शैली के विकास के दौरान में एक कवि अपने भाव-स्वभाव से घनिष्ठ रूप से परिचित होकर उचित चित्रों ध्वनियाँ तथा प्रतीका के द्वारा उन्हें प्रकट करने का प्रयत्न करता है। वह अपनी भाव प्रकृति को चुने हुए शब्द के अन्तर में वास करनेवाले अर्थ-विम्बा तथा अर्थ-ध्वनियाँ से कम्पेयर करने लगता है और इस तुलना के दौरान में वह इस बात से सचेत हो जाता है कि वह किस प्रकार के चित्रों और ध्वनियाँ द्वारा कौन सा संवेदनात्मक प्रभाव, पाठक के मन पर छोड़ना चाहता है।

(3) सामान्यतः, यह देखा गया है कि कवि-व्यक्तित्व अपनी प्रबल आन्तरिक आवश्यकताओं के अनुसार, कुछ विशेष भाव-ध्रेणियाँ को ही प्रकट करता रहता है, माना ये उसके जीवन के स्थायी भाव हों। उन्हें प्रभावोत्पादन रूप में प्रकट करने के उसके अनवरत परिश्रम और अभ्यास के फलस्वरूप धीरे धीरे उनकी वे भाव-ध्रेणियाँ और उनकी अभिव्यक्ति दोनों एक इकाई बनकर एक कडीशण्ड साहित्यिक रिफ्लैक्स का रूप धारण कर लेती हैं।

(4) ये रिफ्लैक्स दृढ़ होने पर यत्रवत् हो जाते हैं और उनकी अन्तर्निहित भाव धारा भी यत्रवत् हो जाती है। काव्य शब्दावली जदीमून हो जाती है।

(5) कडीशण्ड साहित्यिक रिफ्लैक्स बनने का नियम प्राकृतिक है। इसलिए,

वह टाला नहीं जा सकता। यदि आत्म-निरीक्षण द्वारा बहुत पहले से उन्हें लचीला बनाया गया तो आगे चलकर उससे काव्य-मामर्श बढ जाता है।

(6) कवि-व्यक्तित्व अनेकानेक विकाम-स्तरों को पार करता हुआ आगे बढ़ता है। इन विभिन्न स्तरों पर अनुभूत भावनाओं की यथायोग्य अभिव्यक्ति के लिए, उसे अपने से जुझना पड़ता है, क्योंकि उसकी पुरानी अभिव्यक्ति न केवल नाकामि होती है, वह गलत भी हो जाती है।

(7) जिस कवि में आत्म-निरीक्षण और आत्म-सघर्ष जितना तीव्र होगा, वह कड़ीशण्ड साहित्यिक रिफ़्लेक्स से उतना ही जुड़ेगा। रचना-प्रक्रिया का एक बहुत बड़ा अंग आत्म-सघर्ष है। रचना-प्रक्रिया, वस्तुतः, एक खोज और एक ग्रहण की प्रक्रिया है।

(8) आत्म-सघर्ष के अभाव में, हमारी अनेकानेक अत्यन्त महत्वपूर्ण और विविध भावनाएँ काव्य में प्रकट होने का अवसर नहीं पाती। अनेकानेक कवियों के मन में क्रान्तिकारी चरणा और विद्रोह-वेदना होते हुए भी, कड़ीशण्ड साहित्यिक रिफ़्लेक्स के कार्य-प्रभाव के अन्तर्गत वे उसकी अभिव्यक्ति के सबल उपादान और आयुध प्राप्त नहीं कर पाते।

(9) कड़ीशण्ड साहित्यिक रिफ़्लेक्स के वशीभूत हमारी काव्य-रचना हमारे मज्जे व्यक्तित्व का सही प्रतिनिधित्व करती है या नहीं, इसमें शक है।

(10) कवि का चेतना-स्तर में जीवन-जगत् के प्रति उसका दृष्टिकोण शामिल है। यदि यह दृष्टिकोण आत्मा के सत्कार के रूप में विराजता है तो वह रचना प्रक्रिया के लिए महत्वपूर्ण है। ऐनकवादी दृष्टिकोण नकारात्मक होता है। कड़ीशण्ड साहित्यिक रिफ़्लेक्स यदि ऐनकवादी दृष्टि भी रखता है तो छद्म भाव, छद्म अभिव्यक्ति का सृजन होता रहता है।

(11) आत्मा का सत्कार-रूप दृष्टिकोण आध्यन्तर प्रवृत्तियों को विशेष शैली प्रदान करता है, मनोजगत् के तत्त्वों को एक विशेष व्यवस्था में गुम्फित करता है तथा उसमें से अनेकों को वह अभिव्यक्ति के लिए चुनता हुआ उन्हें महत्वपूर्ण बना देता है। दृष्टिकोण के आध्यन्तर में वास करने वाली मूल्य-भावना अत्यन्त सक्रिय रहती है। यदि वह ज्ञानाभास अज्ञान पर आधारित रहो तो सब चौपट हो जाता है।

(12) दृष्टि, तत्प्रभूत मूल्य भावना, विशिष्ट भाव-धैर्य और इन सब की अभिव्यक्ति के अनवरत अभ्यास से धीरे-धीरे ये कड़ीशण्ड साहित्यिक रिफ़्लेक्स पैदा हो जाते हैं। तब कविता यात्रिक रूप से होने लगती है।

(13) मनोवेगों में, स्वयं स्फूर्ति के अतिरिक्त, यात्रिकता भी होती है। यही यात्रिकता विवेक की शत्रु है। अपने से ऊपर उठकर मोचने-समझने की शक्ति तथा भोक्ता मन की संवेदना—ये दो छोर हैं, स्रष्टा मन के। स्रष्टा मन कड़ीशण्ड साहित्यिक रिफ़्लेक्स से जुझ सकता है।

(14) जगत्-जीवन के संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदना के भीतर समाई मार्मिक आलोचन-दृष्टि के बिना, कवि-कर्म अधूरा रह जाता है।

(15) विश्व सघर्ष की पार्श्वभूमि में व्यक्तित्व-सघर्ष और विश्व स्थिति की पार्श्वभूमि में व्यक्ति-स्थिति रखकर, अन्तर्वाह्य वास्तविकताओं से प्रेरित जो लक्ष्य-विषय हृदय में आविर्भूत होते हैं वे भव्य प्रेरणाओं को उत्सर्जित करते हैं। मेरा

अनुभव मुझे यह बताता है कि नयी कविता में नियो-जलासीसिद्धि के बीज पड़ चुके हैं। और अभी से विभिन्न कवियों में उसकी आभाएँ प्रकट हो रही हैं।

(16) हिन्दी में इन दिनों दो प्रकार के वर्ग काम कर रहे हैं। एक उच्च-मध्यवर्गीय जन, दूसरे निम्न-मध्यवर्गीय जन। इन दोनों श्रेणियों के भावन-विश्व विलकुल अलग-अलग है। दोनों के सामने दुनिया दो अलग सवेदनात्मक रूपों में उपस्थित होती है। प्रगतिशील जीवन-मूल्य निम्न-मध्यवर्गीय श्रेणी में से उत्सर्जित भावना-चित्रों में अधिक पाये जाते हैं। इस वर्ग में, जीवन-सघर्ष की अधिकता के फलस्वरूप अन्तर्मुखता और भाव-सम्पन्नता तो होती ही है, किन्तु उसके साथ, शिक्षा, स्वाध्याय और समय के अभाव के कारण, काव्य-सौन्दर्य के विकास के प्रति निश्चिन्त विमुखता भी दृष्टिगोचर होती है। इन दोनों के बीच लगातार खाई खोड़ी होती जा रही है। किन्तु सबसे अधिक चिन्तनीय यह है कि वे तथाकथित अभिजात उच्च-मध्यवर्गीय काव्य-संस्कृति से आच्छन्न होकर अपनी विशिष्टता को प्रखर रूप से प्रकट नहीं कर पाते।

(17) यह धारणा गलत है कि आत्मपरक काव्य व्यक्तिवादो काव्य है। भारतीय संस्कृति द्वारा विकसित की गई कई परम्पराओं में से एक परम्परा आत्मपरक काव्य की है। आत्मपरक काव्य में भी प्रगतिशील जीवन-मूल्य प्रकट होते हैं।

(18) सतत जागरूकता, सतत आत्म-संस्कार, सतत जिज्ञासा और अपने लक्ष्यों के प्रति हार्दिक स्नेह के बिना, आत्म-निरीक्षण और आत्म-सघर्ष (जो कवि को करना पड़ता है) व्यर्थ है। लक्ष्यों के प्रति दुर्दान्त स्नेह की आस्तिकता के बिना साम्प्रतिक अस्मिता का विकास नहीं हो सकता और उन्हीं के सन्दर्भ में यह जाना जायगा कि कवि किस सतह से बोल रहा है। ध्यान रखना चाहिए कि रचना-प्रक्रिया में कवि किस सतह से बोल रहा है, यह हमेशा महत्वपूर्ण होता है और वही उसके निवेदनो को द्योतित करता है।

[15-17 दिसम्बर 1957 में साहित्यकार सम्मेलन, प्रयाग में पठित। रचनाशक्ती के दूसरे संस्करण में पहली बार प्रकाशित।]

कला की रचना-प्रक्रिया

रचना प्रक्रिया के दो पक्ष हैं—एक कलाकार की अन्तर्दृष्टि कि जिसके सम्मुख कला-तत्त्व उद्घाटित हो उठा है दूसरे वह कला-भाव कि जो कलाकार के मनो-जगत में मूर्तिमान रूप में प्रस्तुत है। कलाकार की अन्तर्दृष्टि उस मूर्तिमान कला-तत्त्व पर टिकती है और उसके एक-एक अंग का आवलन करती है। यह अन्तर्दृष्टि चीटी की भाँति है। चीटी लघुकाय, तीव्रगामी और सूझ होती है। उसी प्रकार कलाकार की अन्तर्दृष्टि भी सूझ होती है तथा गहनातिगहन विवरों में प्रवेश

करने की क्षमता रहती है।

अन्तर्दृष्टि कलाकार की कल्पना में उद्घाटित वस्तु-सौन्दर्य पर टिकती है और उस सौन्दर्य के गहनातिगहन और सूक्ष्मानिसूक्ष्म भागों में प्रवेश करती है। ज्यों-ज्यों कलाकार की यह अन्तर्दृष्टि वस्तु-सौन्दर्य की गहराई में प्रवेश करती जाती है त्यों-त्यों उसके सम्मुख नये-नये उदघाटन होते जाते हैं, मानो कि अन्तर्दृष्टि-रूपी चीटी फूलों के अस्पृश्य भागों में प्रवेश कर चुकी हो और उसके द्वारा उनका आकलन कर लिया गया हो। साधारण चीटी तो अपनी बाबी में अर्थात् बाल्मीक में लौट जायेगी। लेकिन नव-नवीन उद्घाटनों को प्राप्त करने वाली, अन्तर्दृष्टि-रूपी चीटी तो उन नव-नवीन सौन्दर्य-उद्घाटन का आनन्द लेते हुए आगे चलती रहेगी। ज्यों-ज्यों कलाकार की सूक्ष्म दृष्टि आभ्यन्तर वस्तु-सौन्दर्य में अन्तः प्रवेश करती जायेगी त्यों-त्यों उसके सम्मुख सुन्दर में सुन्दरतर दृश्य प्रकट होते जायेगे। उसकी अन्तर्दृष्टि उन दृश्यों में रममाण होगी, वह उस सौन्दर्य का सारा अर्थ, सारा भाव, सारा आशय ग्रहण करती जायेगी और एक वह क्षण आयेगा जबकि सम्पूर्ण आभ्यन्तर वस्तु-सौन्दर्य के अर्थात् गम्भीर तत्त्व में वह अन्तर्दृष्टि पहुँच जायेगी और वहाँ रहकर उस सारे सौन्दर्य के चरम अर्थ और आशय को आत्मसात करके उसमें वह विलीन हो जायेगी।

यह स्थिति अन्तर्दृष्टि द्वारा सौन्दर्य के चरम उद्घाटन का क्षण होगा कि जो कला का अन्तिम रचनात्मक क्षण होता है। उस चरम क्षण में उसे सम्पूर्ण सौन्दर्य अपने निखिल सत्य के रूप में दिखाई देगा और उस सत्य को पीकर उस सत्य के रस में वह डूब जायेगा। यह चरम कला-क्षण है, जिसमें कलाकार को सौन्दर्य की पूर्णता, रसात्मक आनन्द प्राप्त होता है। उसे प्रतीत होता है कि उसे जो कहना या खोजना है, जो कुछ पाना और चित्रित करना है, वह सब कुछ हो चुका, और उस सौन्दर्य का पूर्ण अर्थ-बोध हो गया। उस सौन्दर्य का पूर्ण आशय आत्मसात होकर रस रूप में विराजमान हो गया।

[सम्भावित रचनाकाल 1958 के बाद, राजनांदगाँव में। पहली बार सापेक्ष-3-4, दुर्ग, में 1985 में प्रकाशित]

काव्य : एक सांस्कृतिक प्रक्रिया

यदि मैं अपने निवेदन में नयी कविता ही को प्रमुखता दूँ तो आप मुझे क्षमा करें। यह नये कवियों का अपराध नहीं है कि छायावादी कवि आज क्रमशः उच्च से उच्चतर स्तर प्राप्त नहीं कर पा रहे हैं। यह नयी कविता का अपराध नहीं है कि पुराने प्रगतिवादी कवि बहुत दिनों से चुप हैं।

आज की नयी कविता के भीतर जो मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया लक्षित होती है, वह नि सन्देह छायावादी या प्रगतिवादी अथवा उसने पूर्व की काव्य-प्रक्रिया से

बिल्कुल भिन्न है। रोमैण्टिक कवियों की भाँति आवेशयुक्त होकर, आज का कवि भावा के अनायास, स्वच्छन्द अप्रतिहत प्रवाह में नहीं बहता। इसके विपरीत, वह विन्ही अनुभूत मानसिक प्रतिक्रियाओं को ही व्यक्त करता है। कभी वह इन प्रतिक्रियाओं की मानसिक स्वरूपा प्रस्तुत करता है, कभी वह उस रूपरेखा में रंग भर देता है। इसका अर्थ यह नहीं है कि वह व्याकुलता या आवेश का अनुभव नहीं करता। होता यह है कि वह अपने आवेश या व्याकुलता को बाँधकर, नियन्त्रित कर ऊपर उठाकर, उसे ज्ञानात्मक संवेदन के रूप में या संवेदनात्मक ज्ञान के रूप में प्रस्तुत कर देता है। यह सबके अनुभव का विषय है कि मानसिक प्रतिक्रिया हमारे अन्तर्गत में गद्यभाषा को लेकर उतरती है, कृत्रिम ललित काव्य भाषा में नहीं। फलतः, नयी कविता का पूरा विन्यास गद्यभाषा के अधिक निकट है।

आज की नयी कविता में तनाव का वातावरण है। ऐसा बहुत छोड़ा काव्य है जिसमें ऐसा वातावरण न हो। प्रकृति के कोमल दृश्य, हल्की प्रसन्नमयी व्यञ्जना तथा कही-कही वासना के चित्र भी देखने को मिलते हैं। किन्तु यदा-कदाचित्, वहाँ भी हमें तनाव ही दृष्टिगोचर होता है। हाँ यह अवश्य है कि यह तनाव विविध स्तरों में, अथवा गहरे या हल्के ढंग से, प्रकट होता है। आज हमारा जी व्यक्ति जीवन है—साधारण मध्यवर्गीय लोगों का व्यक्ति-जीवन—उसके अच्छे या बुरे, ऊँचे और नीचे गहरे और उथले क्षणों की झाँकी हमें उसमें प्राप्त होती है। मुख्यतः यह है कि आज का कवि अपनी वास्तविक स्थिति-परिस्थितियाँ और अपनी मनःस्थितियों में न केवल परिचित है, वरन् अपने भीतर वह उस तनाव का अनुभव करता है जो बाह्य पक्ष और आत्म-पक्ष के द्वन्द्व की उपज है। हाँ, सही है कि यह तनाव विभिन्न क्षेत्रों को—यथा, प्रणय जीवन को, अप्रतिग्रस्त व्यक्ति-मानस को तो कभी कभी सामाजिक पक्ष को—लेकर उत्पन्न होता है। कवि के आस पास जो जीवन सहस्रायित और तरगायित है, उस अनुभव कर और उसके भीतर अपनी स्थिति को लेकर वह विशेष सुख अनुभव नहीं कर पाता। यह तनाव कभी-कभी आत्मालोचन के स्वर में फूट पड़ता है, तो कभी प्रकृति के रमणीय दृश्य में उदास भावा का आरोप करता सा प्रतीत होता है, कभी वह आत्मविश्वास से लुप्त होकर गरज उठता है, तो कभी वह मात्र नपुंसक अहंकार का विस्फोट बनकर प्रकट होता है, कभी वह आस्था और प्रेम की बात करने लगता है। यह भी होता है कि कवि अपने मन के भीतर के उस तनाव को सामाजिक प्रश्नों के साथ जोड़ देता है यहाँ तक कि वह भ्रम्यता के प्रश्न भी ज्ञान से उपस्थित करता है।

मक्षेप में, नयी कविता, वैविध्यमय जीवन के प्रति आत्म चेतन व्यक्ति की सब-ज्ञात्मक प्रतिक्रिया है। चूँकि आज का वैविध्यमय जीवन विषम है, आज की सभ्यता ह्रामप्रस्त है इसलिए आज की कविता में तनाव होना स्वाभाविक ही है। किसी भी युग का काव्य अपने परिवेश से या तो द्वन्द्व रूप में स्थित होता है या सामंजस्य के रूप में। नयी कविता अधिकतर द्वन्द्व रूप में स्थित है। इसका अर्थ यह नहीं है कि नयी कविता में हृदय का सहज रस या रमणीयता नहीं है। नयी कविता के निरुद्ध उदाहरणों को चुनकर उस पर दोषारोपण करना व्यर्थ है। उसके श्रेष्ठ उदाहरणों को लेकर ही उसके विषय में कुछ कहा जा सकता है। तभी

कविता में नये विषय, नयी उपमाएँ, नयी प्रतीक-योजना, नयी भाव-पद्धति प्रदान की है। लेकिन ये सब बातें मैं सिर्फ इसलिए कह रहा हूँ कि हम लोग उसकी उपलब्धियों को सबसे पहले पहचान लें। नयी कविता का स्वर एक नहीं है, विविध है। एक ओर, यदि हममें गुकोमल तीव्र गीतात्मक स्वर है, तो दूसरी ओर, तीव्र आलोचना का स्वर भी। यह स्वर कभी आत्मालोचन का रूप धारण कर लेता है, तो कभी समाजोन्मुख आलोचना भी करता है। प्रकृति के कोमल रमणीय दृश्यां स लेकर तो हृदय की रसात्मक अनुभूतियों तक के भागिक चित्र नयी कविता में कम नहीं हैं। सच तो यह है कि नयी कविता के भीतर कई स्वर हैं, कई शैलियाँ हैं, कई शिल्प हैं, और कई भाव-मदतियाँ। नयी कविता एक काव्य-प्रकार का नाम है। उस काव्य प्रकार के भीतर अनेकानेक व्यक्तिगत शैलियाँ, शिल्प, रचना-विधान और जीवन दृष्टियाँ हैं। नयी कविता की प्रतिभा किस लेखक में कहीं है और कहीं तक है, यह विवाद का विषय है। आज काव्य-क्षेत्र में बहुत-से नये कवि हैं। इनमें से बहुतरे अच्छी कविता करते हैं। इन सारी उपलब्धियों को ध्यान में रखते हुए, मैं अब अपनी कुछ विशेष बातों को आपसे सामने रखना चाहता हूँ।

पहली बात तो यह है कि युग-परिवर्तन के साथ, भिन्न स्वभाव वाले कवि सामने आते हैं। उन कवियों के विषय भिन्न होने हैं और काव्य शिल्प भी भिन्न। छायावादी कवि और रीनिक्वासीन कवि के अपने-अपने स्वभावा में बहुत भेद है। नयी कविता का स्वभाव भी पहले के कवि स्वभावों से भिन्न है। सबसे पहली बात तो यह है कि नया कवि बाह्य के प्रति संवेदनशील है। इस संवेदना की वह आत्मपरक रूप में प्रकट करता है। किन्तु छायावादियों और प्रगतिवाधियों की भाँति कोई दार्शनिक विचारधारा उसके पास नहीं है। यह बात मैं नयी कविता के धार में कह रहा हूँ। हाँ, यह अवश्य है कि कुछ विशिष्ट कवियों के पास अपने विशिष्ट दृष्टिकोण, सर्वांगीण विचारधाराएँ हो सकती हैं, किन्तु सबके साथ यह ज्ञान सच नहीं है। हाँ, कुछ में कुछ विशेष वैचारिक प्रवृत्तियाँ हो सकती हैं, बाकी में बिलकुल नहीं। अधिक में अधिक, वे लोग मानवता में, मानवतावाद में, अपनी आस्था प्रकट करते हैं, किन्तु यदि उनके बौद्धिक विचारों की जाँच की जाय तो आप पायेंगे कि मानवता की उनकी कल्पना अमूर्त और वायवीय है। फिर भी, इनमें से बहुतरे लोग व्यक्तिगत भावना के घरातल पर समाज के शोषकों और उत्पीड़कों के विरुद्ध हैं, विषम समाज के भीतर गरीब मध्यवर्गीय जनता की स्थिति से उनका लगाव है। मैं नयी कविता के अधिकांश कवियों की बात कर रहा हूँ। शेष ऐसे भी राजनैतिक रूप से संवेत कवि हैं, जो लेखकों को समाज के उत्पीड़कों के विरुद्ध (अपने काव्य द्वारा) आवाज उठाने नहीं देते अथवा उन्हें ऐम कार्य में हतोत्साह करते रहते हैं। किन्तु, दिवसानुदिवस, समाज और सभ्यता के प्रश्न विकट हो रहे हैं। नयी कविता उन प्रश्नों में धक नहीं सकती, न सह वची ही है। नयी कविता के क्षेत्र में, असन्दिग्ध रूप से, प्रगतिशील परम्परा की एक लीक चली आयी है। प्रश्न इस परम्परा को आगे बढ़ाने का है। कविता बाह्य के प्रति सामाजिक रूप में उपस्थित होती है या द्वन्द्व के रूप में। क्या यह आवश्यक नहीं है कि कवि अपनी मानविक प्रतिक्रिया को उत्पन्न और उत्सर्जित करनेवाले मूलभूत द्वन्द्वों का ठीक ठीक आकलन करे, उन्हें समझे, और उनके कारणों का अध्ययन करे, उनका वैज्ञानिक विश्लेषण करे। यह तो कवि की जीवन-

दृष्टि और जीवन-ज्ञान पर निर्भर है कि वह किस भाँति (1) बाह्य-पक्ष, (2) आत्म-पक्ष और (3) उन दोनों के द्वन्द्व से उत्पन्न तनाव को जाने-समझे, और उनकी व्याख्या करे। यदि कवि का ज्ञान-पक्ष दुर्बल है, यदि उसका ज्ञान आत्म-पक्ष और बाह्य-पक्ष और तनाव के सम्बन्ध में अधूरा अथवा धुँधला है अथवा यदि वह तरह-तरह के कुसंस्कारों और पूर्वग्रहों तथा व्यक्तिवद्ध अनुरोधों से दूषित है, तो ऐसे ज्ञान की मूलभूत पीठिका पर विचरण करनेवाली भावना या संवेदना निःसन्देह विकारग्रस्त होगी। यही कारण है कि नयी कविता के क्षेत्र में हमें बहुतेरी ऐसी रचनाएँ मिलती हैं, जिन्हें हम स्पष्टतः लोकविरोधी कह सकते हैं। इसके साथ ही यह भी भूलने की बात नहीं है कि नयी कविता के क्षेत्र में ऐसी भी बहुतेरी रचनाएँ हैं, जिन्हें हम पूर्णतः लोकानुमुख कह सकते हैं। मेरे ख्याल से, आज की कविता का मूल प्रश्न जीवन जगत् के ज्ञान के अधूरेपन या पूरेपन, विकारग्रस्तता या शुद्धता, के प्रश्न के साथ अटूट रूप से जुड़ा हुआ है। आज के कवि की अर्थात् हमें, ज्ञान-पक्ष के विकास की जितनी अधिक आवश्यकता है, उतनी पहले कभी नहीं रही।

इसका कारण यह है कि आज का कवि एक असाधारण असामान्य युग में रह रहा है। वह एक ऐसे युग में है, जहाँ मानव-सम्पत्ता-सम्बन्धी प्रश्न महत्त्वपूर्ण हो उठे हैं। समाज भयानक रूप से विषमताग्रस्त हो गया है। चारों ओर नैतिक ह्रास के दृश्य दिखायी दे रहे हैं। शोषण और उत्पीड़न पहले से बहुत अधिक बढ़ गया है। नाँच-पसोट, अवसरवाद, भ्रष्टाचार का बाजार गर्म है। कल के मसीहा आज उत्पीड़न हो उठे हैं। अध्यात्मवादी विचारक जनता से दूर जा बैठे हैं। अधिकांश समीक्षकों का जीवन में कोई सम्बन्ध नहीं रहा। वे जीवन के कलात्मक-साहित्यिक बिम्बों की तो व्याख्या करेंगे, किन्तु जीवन से दूर रहेंगे। सर्वत्र क्षोभ, कष्ट, अन्याय और उत्पीड़न के दृश्य दिखायी दे रहे हैं। समाज के भीतर के विभिन्न वर्गों की खाइयाँ और भी चौड़ी हो गयी हैं। यहाँ तक कि मध्यवर्ग में भी दो घेणियाँ पैदा होकर अपनी परस्पर दूरी खतरनाक तरीके से गहरी और चौड़ी कर रही हैं। जनपद स्कूल के शिक्षक और यूनिवर्सिटी प्रोफेसर के बीच, गरीब जनता और छावनीधारी नेता के बीच, बलक और अफसर के बीच, दूरियाँ और खाइयाँ मुँह फाड़े खड़ी हैं—किसान मजदूर और पूँजीपति जमींदार के बीच की दूरियों का तो क्या कहना! मानव सम्बन्ध टूट-फूट गये हैं, उलझ गये हैं। समाज में शोषको, उत्पीड़कों और उनके साधियों का जोर बढ़ गया है। नयी कविता के क्षेत्र में भी दो दल तैयार हो रहे हैं। एक दल वह है जो उच्च-मध्यवर्ग का अंग है, दूसरे वे हैं जो निचले गरीब मध्यवर्ग से सम्बन्धित हैं। उनकी वर्गीय प्रवृत्तियाँ न केवल उनके काव्य में, बल्कि साहित्य-सम्बन्धी उनके सिद्धान्तों में, परिलक्षित होती हैं।

ध्यान में रखने की बात है कि नयी कविता के अभ्युदय और प्रभाव के विस्तार के साथ ही काव्य-सौन्दर्य के सम्बन्ध में प्रश्न उठाये गए। ऐसा हमेशा होता आया है कि नयी काव्य-प्रवृत्ति के उदय के साथ ही, काव्यात्मक प्रभाव के सिद्धान्तों, साहित्य-सिद्धान्तों, की पुनर्व्याख्या हो। किन्तु नयी कविताओं ने काव्य सौन्दर्य-सम्बन्धी जो व्याख्या की, वह भले ही चाहे जितनी सचीली बना ली जाये, उन सिद्धान्तों का प्रयोग करते समय ऐसी विशेष भावनाओं और उनकी अभिव्यक्ति

को अमुन्दर समझा गया जिनका सम्बन्ध ह्रासग्रस्त सभ्यता के विरोध में है। सक्षेप में, एक विशेष प्रकार की वाक्याभिरुचि की औचित्य स्थापना के लिए सिद्धान्त लाये गये अथवा सिद्धान्तों की पुनर्व्याख्या की गयी। दूसरे शब्दों में, अपनी बाट की कविता—अपने फ्रेम में फिट होनेवाली कविता—को तो कविता माना गया, चाहे वह महत्त्वहीन गद्य ही क्यों न हो, पर इसके विपरीत, राजनैतिक भावावेश से सम्पन्न वाक्य बिद्रूप करार दिया गया अथवा उसकी जान-बूझकर उपेक्षा की गयी। जहाँ भी ऐसा प्रतीत हुआ कि अन्य की जीवन-दृष्टि उत्पीड़ित जनता का पक्ष ले रही है, वही नाक-भौं सिकोड़े जाने के चिह्न दिखायी दिये। ये सौन्दर्यवादी लोग यह भूल गये कि बजर काले-स्याह पहाड़ में भी एक अजीब दौरान भव्यता होती है, गन्नी के अँधेरे में उबे छोटे-से जगली पौधे में भी एक बिचित्र सनेह होता है। विशाल व्यापक मानव जीवन में पाये जानेवाले भयानक सघर्ष के रौद्र रूप तो उनकी सौन्दर्याभिरुचि के फ्रेम के बाहर थे। आप मुझे क्षमा करेंगे यदि मैं यह कहूँ कि नयी कविता में आवेश के पक्ष बाट दिये गये, कल्पना को अपने पित्रे में पालवर रखा गया। उसे मानव-जीवन की मूर्त और साक्षात् करनेवासी रचनात्मक शक्ति के रूप में उपस्थित नहीं किया गया, क्योंकि वह एक विशेष प्रकार की भद्रजनोचित सौन्दर्याभिरुचि के फ्रेम के खिलाफ जाती थी। व्यक्ति-मन की बात करने आत्मा की महान्, दुर्दम, विप्लवकारिणी मानमूलक शक्ति को भुला दिया गया। 'लघु मानव' के सिद्धान्त का प्रचार किया गया। सक्षेप में, विषम ह्रासग्रस्त सभ्यता को उसटनेवाली महान् भावनाओं को परि-रचन करके, तथावर्धित आधुनिक भाव बोध को उद्घोषित किया गया।

लेकिन, वस्तुतः, आधुनिक भाव-बोध क्या है? मैं अपनी खुद की जिन्दगी और दोस्ती की जिन्दगी के तजुबों से बता सकता हूँ कि अन्याय के खिलाफ आवाज बुलन्द करना आधुनिक भाव बोध के अन्तर्गत है। आधुनिक भाव-बोध के अन्तर्गत यह भी है कि मानवता के भविष्य निर्माण के सघर्ष में हम और भी अधिक दत्त-चित्त हों, तथा हम वर्तमान परिस्थिति को सुधारें, नैतिक ह्रास को धामे, उत्पीड़ित मनुष्य के साथ एकात्म होकर उसकी भुक्ति की उपाय-योजना करें। क्या यह आधुनिक भाव-बोध के अन्तर्गत नहीं है कि मैं अपनी लेखनी द्वारा किसी विशेष लोकदर्श के लिए कविता लिखूँ? क्या जब बवाल में अवाल पड़ा तब महादेवी में गैरकर बचन तक ने, मैथिलीशरण गुप्त से लेकर मेरे जैसे सुच्छ कवि ने, कविताएँ नहीं लिखी थी? क्या यह बात किसी से छिपी है कि कैसे थ्रैष्ट कविताओं का शकलन निकला और उसक पीसे अवाल फण्ड भ गये? क्या वह रेजिमेण्टेशन था? क्या वह आधुनिक भाव बोध के अन्तर्गत नहीं आयेगा?

इसी प्रकार हम आत्माभिव्यक्तिवाद को लें। हमारी आत्मा को जो अनुभूत होता है उसे हम लिखते हैं। ऊपर ऊपर से यह सिद्धान्त सही मालूम होता है। किन्तु हमारी आत्मा में कटुतेरा अनुभव सचित है। वह सब साहित्य में क्या नहीं आता? इसके उत्तर में यह कहा जाता है कि गहन अनुभूति के क्षण छोड़े होने हैं, वे सौन्दर्यानुभव के क्षण हात हैं। जब हममें ऐस्थेटिक इमोशन जाग उठता है, तब हम कविता लिखते हैं। आत्मा की सब अनुभूतियाँ ऐस्थेटिक नहीं होती, इसलिए वे वाक्य-रूप में व्यक्त नहीं होती। लेखका, तुम केवल अपने ऐस्थेटिक इमोशन को ही प्रकट करो, दूसरों के चक्कर में मत पड़ो। यदि तुम दूसरों को चक्कर भ पड़े,

तो गये ।

सन् ' 36 से तो मैं भी कविताएं लिख रहा हूँ । कविता में वहाँ कितना फाड़ होता है, यह मैं जानता हूँ । फाड़ की आप कोशिश भी वह सकते हैं । नयी कविता का कवि बहुत सचेत है, वे बाफ़ी फ़ौट करता है । दूसरे शब्दों में, यह आवश्यक नहीं है, अर्थात् यह अनिवार्य नहीं है, कि काव्य की वास्तविक रचना का क्षण, युगपत्-रूप से, हृदय के द्रवण का, चित्त की रसात्मकता का, भी क्षण हो । हृदय में मचित प्रतिश्रियाएँ, अनुभव, आवेशमय अनुरोध, अनूप स्वप्न-राशियाँ—

उद्देश्यो
होकर
इमोशन
र चलते

हुए भी प्राप्त होते हैं । मैं स, मित्रों से, बातचीत करते समय, जुलूस में जाते समय, किसी फल या पत्ते को देखकर, किसी सुन्दर मुख का दर्शन कर, किसी भव्य श्रेष्ठ व्यक्ति का सम्पर्क पाकर, वे भाव हमें प्राप्त हो जाते हैं । ऐसे ऐस्थेटिक इमोशन केवल लेखक में ही नहीं होते, साधारण जन-हृदय में भी आते-जाते हैं और खूब आते हैं । जनता स्वयं ऐस्थेटिक इमोशन का भण्डार है । यह कोई राजनैतिक बात नहीं, नितान्त सत्य है । फिर हमो क्यों कवि हो जाते हैं, वे क्यों नहीं होते ? यह इसलिए नहीं हो पाता कि यद्यपि वे भावों की व्यक्तिबद्ध दशा से हटकर, ऊपर उठकर, सामान्य और उच्चतर रस-दशा में चले जाते हैं, फिर भी कभी-कभी वे उनका ऐस्ट्रेक्शन—विलगीकरण—नहीं कर पाते । किन्तु बहुत बार वे लोग बात-चीत के दौरान में बैसा कर जाते हैं । तब उनकी बात का प्रभाव रसात्मक होता है, और वाणी द्वारा प्रस्फुटित उनकी अभिव्यक्ति की अपनी शैली होती है, जिसमें प्रभावोत्पादन शब्द-योजना रहती है । काव्य या साहित्य पर्याप्त अमूर्त (ऐस्ट्रेक्ट) बला है । उसकी प्रतिमानता उसकी धुनियादी विलगीकरण-क्रिया पर आधारित है । विलगीकरण-क्रिया ही ऐस्ट्रेक्शन है । सामान्य जन में बहुधा उचित शब्द-सम्पदा नहीं होती कि जिससे वह अपने सूक्ष्म भावों और आवेशों को ठीक-ठीक प्रस्तुत कर सके ।

संक्षेप में, नये कवियों को यह बताया गया है कि वे तथाकथित ऐस्थेटिक इमोशन तक ही सीमित रहे । हृदय में संचित वास्तविक जीवनानुभवों को—यदि वे ऐस्थेटिक इमोशन के क्षण में बहकर नहीं आते—व्यक्त करना गलत होगा । यह एक ऐसा सिद्धान्त है, जिसके पीछे न केवल विशेष सौन्दर्याभिरुचि है, वरन् विशेष प्रकार के विषम-सकलन का आग्रह भी है । किन्तु इस सिद्धान्त का मुख्य हेतु यह है कि व्यक्ति को व्यक्तिबद्ध बनाये जाये । यह सिद्धान्त मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अनुचित और व्यावहारिक दृष्टि से प्रतिक्रियावादी है । नयी कविता के आचार्यों को कविता में कितना ऐस्थेटिक इमोशन है, यह हम जानते हैं ।

माना कि नये कवि के पास कोई सर्वांगीण दार्शनिक विचारधारा नहीं है, किन्तु वह अपने जीवन की वास्तविकता के सम्पर्क में तो है । मैं यह मानने के लिए तैयार नहीं हूँ कि उसका मन आज की विषम परिस्थितियों के बीच पाये जानेवाले करुण, बीमत्स और कठोर, सुन्दर और सुषमामय, दृश्यों से सचेदित तथा व्याकुल नहीं होता । ये कवि-गण नि सन्देह इन स्थितियों का मवेदनात्मक अनुभव करते

हैं। सवेदनशील मनुष्य होने के कारण, मानव के कष्टपूर्ण जीवन का उन पर अवश्य प्रभाव पड़ता है। आज की विषम सभ्यता के भयानक दृश्यों से उनका भी चित्त क्षुब्ध हो जाता है। फिर भी वे इन सब बातों के चित्रण की ओर ध्यान नहीं देते—भोक्ता और स्रष्टा मन के बीच का यह पार्टीशन बहुत खतरनाक है, अस्वास्थ्य-मूलक है। किन्तु वे ऐसा क्यों नहीं कर पाते ?

मेरे खयाल से इसके कई कारण हैं। पहला कारण तो यह है कि विषय-संकलन सम्बन्धी उनकी मूल्य-भावना, अर्थात् विवेक, क्षीण है। किन्तु वह क्षीण क्यों है ? इसलिए कि वे उच्च-मध्यवर्गीय, सम्पन्न, वियायती सत्कारों में युक्त सौन्दर्याभिरुचि के चक्कर में हैं। वे एक विशेष प्रकार की सौन्दर्याभिरुचि की तानाशाही के शिकार हैं। इस विशेष प्रकार की सौन्दर्याभिरुचि न विशेष प्रकार के भावों और शैलियों की ही उभारकर नयी कविता को, अदृश्य रूप से, एक ढर्रे में ढाल दिया है। नयी कविता की भी अपनी एक लोक बन गयी है, उसमें भी एक फॉसिताइजेशन—जडीभवत—परिलक्षित होता है, जो रेजिमेन्टेशन ही का दूसरा रूप है।

सौन्दर्याभिरुचि के अपने सेंससं होते हैं। इन भीतरी धानेदारों के हाथ में पड़कर, हृदय में मचित महत्त्वपूर्ण वास्तविक अनुभव-मवेदनाएँ स्वतन्त्र नहीं रहती, दबा दी जाती हैं। कभी कभी वे अनुभव सवेदनाएँ जाग उठती हैं, लेखक उन्हें व्यक्त करने का प्रयत्न करता है। किन्तु सक्षम सुन्दर अभिव्यक्ति तो अविरत साधना और धर्म के फलस्वरूप उत्पन्न होती है। उन भावों से सम्बन्धित अभिव्यक्ति की साधना तो उसने कभी की नहीं, इसलिए उसकी वह अभिव्यक्ति अधूरी और पगु दीना हो जाती है। दूसरे, अन्य प्रकार के व्यक्तिबद्ध भावों को प्रकट करने रहने के कारण, उसकी शब्द-सम्पदा और भाषा-शक्ति उन्ही भावों से बद्ध तथा उन्ही तक सीमित रहती है—वह उसके आगे नहीं बढ़ पाती। फलतः, अपने ही वे विशेष स्व-दृष्टि और स्वानुभूत भाव-सवेदन पूर्णतः अभिव्यक्त नहीं होते, उन भाव-समुदायों में सम्बन्धित अभिव्यक्ति की पगुता से चिड़कर वह उस रास्ते को ही छोड़ देता है, और फिर अपनी पुरानी लोक पकड़ लेता है। साथ ही, उसमें इतना प्रबल आग्रह और अनुभव अथवा भावनात्मक आस्था नहीं है कि वह (लेखक) आगे बढ़े। उन भावों की अभिव्यक्ति से सम्बन्धित उसके पास जो भी आत्मविश्वास है वह गड़बड़ा जाता है।

सक्षेप में, यदि लेखक आज ईमानदार है तो उसे अपने प्रति और अपने युग के प्रति अधिक उत्तरदायी होना होगा। उसे अपनी सौन्दर्याभिरुचि के सेंससं जरा ढीले करने होंगे, विषय संकलन की स्वानुभूत विवेक के विश्व-चेतसु हाथों में सौंपना होगा, अभिव्यक्ति श्रमता बढ़ाने के लिए अथक प्रयास करना होगा। अधिक साहस और ज्यादा हिम्मत में काम लेना जरूरी है। अपनी सौन्दर्याभिरुचि के सेंससं के बशीभूत होना ठीक नहीं है। अनुभव-वृद्धि के साथ-साथ, सौन्दर्याभिरुचि का विस्तार और पुनः-युनः सत्कार होना आवश्यक है।

मैं यह नहीं कहता कि अपने अन्तर्जीवन के विविध पक्षों के चित्रण में सौन्दर्य नहीं है, या अतृप्तपरकता गलत है। मैं यह कह रहा हूँ कि अपने अन्तःकरण में स्थित जीवनानुभवों को उनके सम्पूर्ण बाह्य मन्दर्भों के साथ उपस्थित करना आवश्यक है। हम अपने-आपको यदि काट देंगे, जैसे कि सौन्दर्याभिरुचि के नाम पर हम अपने-आपको काट रहे हैं, तो फिर कुछ नहीं बचेगा। इसलिए आवश्यक

है कि हम अपने-आपको सम्पूर्ण रूप में देखें। प्रगतिवाद ने मनुष्य-जीवन का केवल राजनैतिक पक्ष उठाया, उसने सम्पूर्ण मनुष्य को अपना काव्य-विषय नहीं बनाया। यदि इसी प्रकार नयी कविता (भिन्न प्रकार से) एकाकी हो जाती है, तो उसके लिए यह कल्याणकर सिद्ध नहीं होगा। संक्षेप में, चेतना के निरन्तर प्रसार और अभिव्यक्ति के विस्तार की अत्यन्त आवश्यकता है। नयी कविता को मानवता के भविष्य-निर्माण के सघर्ष में जोड़ना जरूरी है। मैं नयी कविता की उपनधिषों को कम करने नहीं देखना चाहता। मैं उसके क्षेत्र का एक अंग हूँ।

फिर मैं कह दूँ कि काव्य-रचना केवल व्यक्तिगत मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया नहीं, बल्कि एक सामूहिक प्रक्रिया है। और फिर भी वह एक आत्मिक प्रयास है। उसमें जो सामूहिक मूल्य परिलक्षित होते हैं, वे व्यक्ति की अपनी देन नहीं, समाज की या वर्ग की देन हैं। यह ध्यान रखने की बात है कि नयी कविता वर्तमान हास-प्रसन्न, अथवा पतनशील सभ्यता की असंख्यत को अब तक पहचानती नहीं है, सभ्यता के मूलभूत प्रश्नों से अपने को जब तक जोड़ नहीं लेती है, मानवता के भविष्य-निर्माण के सघर्ष से जब तक वह स्वयं को संयोजित नहीं कर पाती, जब तक उसमें उत्पीड़ित और शोषित मुखों के विम्वर दिखायी नहीं देते, उनके हृदयों का आलोक नहीं दिखायी देता, तब तक सचमुच हमारा कार्य अधूरा रहेगा। यह ठीक है कि शायद हम यह काम एक दिन में नहीं कर सकते। किन्तु विवेक-संवेदना, अनुभव-पीड़ा और अधिक श्रम की महायत्ना से हम उस ओर बढ़ तो सकते ही हैं।

यहाँ मुझे एक इटैलियन कवि दोमेनिको कादोरेसी के एक कवित्व का स्मरण हो आता है। उसने एक जगह कहा है।

“हम व्यक्तिवाद के गहन दण्डवारण्य में से बाहर निकल पड़ें, जिन-जिन स्थानों पर मनुष्य अपनी अस्तित्व-रक्षा में लीन है, वहाँ-वहाँ हमारे हित लगे हुए हैं। हमारे काव्य का चरित-नायक आज स्वयं मूर्तिमान यथार्थ ही हो।

“कला को अपने भीजार उठा लेना चाहिए, शायद बाहुद भी जरूरी है, जिससे कि चट्टानें तोड़ी जा सकें और युग के उन स्पन्दनशील मग्राण भाव निर्झरो को मुक्त किया जा सके, कि जो उन चट्टानों के नीचे दबे हुए हैं। मनुष्य की मनुष्य के साथ बातचीत शुरू करनी होगी, मनुष्य का समाज के साथ वार्तालाप आरम्भ करना होगा। अब समय आ गया है कि हम अतीत के रहस्यात्मक जादुई घंघरे सूत्र-मन्त्रों को त्याग दें। यदि विणुद्ध काव्य हमें जीवन ही से पूर्णतः पृथक् करता है, तो उस काव्य को विणुद्ध रश्मि की आवश्यकता ही क्या है? हम गोल चहार-दीवारी को तोड़कर निकल जायें और वृद्धकर खादियाँ लायें। हम स्वगत-भाषण और एकालाप से हटकर वार्तालाप की ओर जायें। निःसंगता में हटकर सघर्ष में योग दें। अलग-अलग टुकड़ों-टुकड़ों में काम न कर बखण्ड पूर्ण रचना करें। लोगों की आँखों के सामने हम उन्हीं की गरीबी और दारिद्र्य की स्थिति स्पष्ट करें, और यदि हमें सके तो हम उनकी मुक्ति के और सान्त्वना के शब्द खोज निकालें।”

संक्षेप में, आज का कवि तब तक अपनी चेतना का संस्कार नहीं कर सकता, तब तक वह वस्तुतः आत्म-चेतस् हो ही नहीं सकता, जब तक वह विश्व चेतस् न हो। इसी बात को हम दूसरे शब्दों में इस प्रकार कहेंगे कि कवि-हृदय आज के जगत् के मूल द्वन्द्वा का अध्ययन करे अर्थात् अपनी सम्पूर्ण चेतना द्वारा आज की वास्तविकता की तह में घुमे और ऐसी विश्व-दृष्टि का विकास करे, जिससे व्यापक

जीवन-जगत की व्याख्या हो सके, और अन्तरजगत् के महत्वपूर्ण आन्दोलनों का बोध हो। तभी उसका विषय-मवलन-सम्बन्धी विवेक भी अधिक पुष्ट होगा। तभी हम आत्म-वास की नींव दृढ़ मानव-व्यक्तिविकृता के मार्मिक पक्षों का उदघाटन और चित्रण कर सकेंगे। यह उदघाटन चित्रण मात्र विवेचनात्मक-बौद्धिक दृष्टि में ही सीमित रहकर नहीं होगा। उस बौद्धिक प्रतिभा के फलस्वरूप संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदन अधिक पुष्ट होंगे, और अनुभूति की ज्ञान-प्रेरणा प्राप्त होनी जायेगी। साथ ही उसे अपनी अभिव्यक्ति-क्षेत्री उपाश मची-सी [वनानी] और शब्द-मय्यडा अधिकाधिक बढ़ानी होगी, जिसमें कि वह, एक ओर, हृदय की अल्पमत मूलम संवेदनाओं की प्रतिमान पर सके, तो दूसरी ओर, वास्तव जीवन-जगत की लहर-पहर हृदयगत कर उसे समुचित वाणी दे सके।

आज के विकासमान कवि को तीन क्षेत्रों में एक साथ मधुर्य करना है—
 (1) शब्द के लिए मधुर्य, (2) अभिव्यक्ति मूलम बनाने के लिए मधुर्य, और,
 (3) दृष्टि-विक्रम के लिए मधुर्य। शब्द के लिए मधुर्य का अर्थ अपने वास्तविक जीवनानुभव को मन्दमं-पट्टिन व्यक्त करन के लिए उचित विषय-मवलन के विवेक से सम्पन्निप्त है। हम अपने ही युग के ऐम गारभूत बिम्बों और मूल प्रवृत्तियों को उठाना और चित्रित करना होगा, जिसमें कि हम अपना युग धम्नुन जी सकें और हम मच्चे अर्थों में सममार्मिक हो पायें। विषय-मवलन का विवेक हमारी अपनी अनुभूतिजन्य मार्मिक ज्ञान-दृष्टि से उत्पन्न होगा। इसीलिए यह आवश्यक है कि हमारा ध्यान दृष्टि विक्रम की ओर जाये, और हम आज के तनाव-भरे जगत की मूल गति और दिशा को समझ सकें।

किन्तु विवेक दृष्टि का विक्रम मत्र तक नहीं होगा, जब तक हम मानवता के भविष्य-निर्माण के मधुर्य में आस्था न रखें, और आध्यात्मिक रूप में उसमें सम्मद्ध न हो जायें। सन्देश में आज एक दूसरे ही प्रकार का कवि-चरित्र चाहिए। वह नहीं कि जो निरा कार्यकर्ता है, अपना केवल चारण है, वह भी नहीं जो आराम-कुर्सी पर सन्द बुद्धिजीवी हो, वह भी नहीं जो किसी सम्पन्न उच्च मध्यवर्गीय परिवार में उत्पन्न चित्रकार है जो चित्रकला के लिए दुनिया-भर में अपनी प्रदर्शनियाँ आयोजित करता रहता है। आज ऐम कवि-चरित्र की आवश्यकता है, जो, मानवीय वास्तविकता का बौद्धिक और हादिक आवरण करने हुए सामान्य जनो के गुणों और उनके सधर्षों से प्रेरणा और प्रकाश ग्रहण करे, उनके सचित जीवन-विवेक को स्वयं ग्रहण करे तथा उस और अधिक निवारकर कलात्मक रूप में उन्हीं की चीज को उन्हें लौटा दे। सामान्य जनो की अपार आध्यात्मिक और बौद्धिक क्षमता में यदि हमारा विश्वास है, हमारी आस्था है, तो हम अपने ही पिता के सच्चे पुत्र होंगे। अपने युग की विवेक चेतना को प्रतिमान करने का यह कार्य जितना गम्भीर और कठिन है उतना ही प्रेरणाप्रद है, क्योंकि उसमें तो हम अपने ही जीवन के मूल उत्साह के अमृत-रस का पान करेंगे, और अपनी मृज्जशील अनुभूति और कल्पना द्वारा उस जीवन की साहित्यिक-कलात्मक पुनर्रचना करेंगे, कि जो जीवन अपने सारे आनन्द में हम इतना प्रिय है। कवि-चरित्र के विकास का हमारा यह मधुर्य, युग की विवेक-चेतना बनने का हमारा यह मीन प्रयास, अपने-आपमें आध्यात्मिक महत्त्व रखता है, इससे कौन इनकार करेगा ?
 [इति मई 1960 में प्रकाशित। नयी कविता का आत्मसंघर्ष में सकलित]

आधुनिक कविता की दार्शनिक पार्श्वभूमि

साहित्य में दार्शनिक तत्त्व दो प्रकार से पाये जाते हैं। एक वे, जो लेखक की विश्व-दृष्टि का अग वनवर भाव-दृष्टि का रूप धारण करते हुए, लेखक के आन्तरिक मनस्तत्त्वों का अपने अनुसार सघटन-विघटन करते हुए, उन्हें (उन अन्तर्गतत्वों को) नयी व्यवस्था प्रदान करते हैं। ऐसी स्थिति में साहित्य में प्रकट भाव-दृष्टि उस ज्ञान-धारा या विचार-धारा से अनुप्राणित और अनुशासित होती है, कि जिस धारा को हम उस लेखक की विश्व-दृष्टि कह सकते हैं। हाँ, ऐसे भी लेखक होते हैं जो केवल वातावरण से प्रभाव या संस्कार ग्रहण करते हैं। फलतः उनकी भाव-दृष्टि, उस विश्व-दृष्टि या ज्ञान-धारा में किञ्चिन् स्वाधीन होते हुए भी, अन्ततः उसी विश्व-दृष्टि का अग वन जाती है। संक्षेप में, लेखक की विश्व-दृष्टि (भले ही वह सगठित विचारात्मक व्यवस्था के रूप में स्पष्ट, मूर्त और सुलक्षित न हो) और उसकी भाव-दृष्टि, दोनों मूलबद्ध एकता में जहाँ पायी जाये, वहाँ हम यह कह सकते हैं कि लेखक के पास अपनी एक दार्शनिक धारा है।

साहित्य में दार्शनिक तत्त्व प्रकट होने का एक अन्य रूप भी है। वह यह कि एक ओर, भाव-दृष्टि और विश्व-दृष्टि, इन दोनों के बीच या तो खूब फासला होता है, या विश्व-दृष्टि का एकदम अभाव होता है। चूँकि लेखक एक जीवन्त, चेतना-सम्पन्न प्राणी है, सवेदनशील आत्मा है, इसलिए जीवन-जगत् के प्रति की गयी उसकी सवेदनात्मक और ज्ञानात्मक प्रतिक्रियाओं में, बहुधा, किसी-न-किसी प्रकार के जीवन-मूल्य या तो परम्परा-प्राप्त होने से, अथवा नवीन परिस्थितिगत उपलब्धि के रूप में, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में, स्पष्टार्थों अथवा गम्भीरार्थों में, प्रकट होते हैं। साथ ही, कभी-कभी वह अपने वाक्य में जीवन-आलोचना भी करता है। इस प्रकार के साहित्य में प्राप्त भावनाओं में प्रकट होनेवाले जीवन-मूल्यों और दृष्टियों का पौष्ट-खाँचकर अर्थ ग्रहण करने से, उन सबको मिलाकर, सम्भवतः, कोई दार्शनिक रूपरेखा प्रस्तुत की जा सकती है।

हिन्दी-साहित्य में सुनिश्चित दार्शनिक आधार पर खड़े हुए भाव-गम्भीर साहित्य की कमी कमी नहीं रही। भविनकाल में वह आधार-भूमि सुस्पष्ट थी। आधुनिक युग के छायावादी काल में वह काफी पीछे ढकेल दी गयी। छायावादी भावना में आस्था की जगह व्यक्ति-मन ही प्रधान रहा। अन्धधुनिक नयी कविता में सर्वमान्य दार्शनिक भूमि लगभग विलुप्त है। एक सुस्पष्ट और सागोपाग विचारणा थी, प्रगतिवादियों के पास।

प्रगतिवादियों ने साहित्य की आध्यात्मिक ही कठोर युद्ध रहा। उस काल के अनन्तर, होता गया। आज वह विचार-नयी कविता के द्वितीय उत्ख विचारधारा पर जोरदार हः भारतीय व्याख्याता पर्याप्त, वहि, कारणों से प्रगतिवाद कुछ क्षेत्रों द्वारा किये गये

किया। बड़ा
प्रभाव दुर्बल
जाती है।
रिवादी
के
के
गया

लेकिन इस पूरे इतिहास का परिणाम क्या हुआ ?

नयी कविता को उत्तराधिकार के रूप में न अध्यात्मवादी विचारधारा प्राप्त हुई, न भौतिकवादी। विश्व दृष्टि को—चाहे वह जो भी हो—विकसित करने का प्रयत्न भी नहीं हुआ। कुछ कलाकारों ने आपस में बैठकर भेजे हों अपने विश्वास एकत्रित कर लिये हा, किन्तु वे विश्वास उनके साहित्य की पार्श्वभूमि नहीं बन पाते। दूसरे शब्दों में, उनके पास ऐसी कोई केन्द्रीय दृष्टि नहीं है जो उनकी भाव दृष्टि का अनुशासन कर सके।

क्या यह वांछनीय है ? इस प्रश्न का उत्तर असम्य ढंग से दिया जायेगा। मेरे अपने मतानुसार, यह अच्छा नहीं हुआ। यह अच्छा नहीं है, हानिप्रद है, दश के लिए भी, साहित्य के लिए भी, स्वयं कवियों के अपने अन्तर्जीवन के लिए भी।

आज बहुत-से कवियों के अन्तःकरण में जो बेचैनी, जो ग्लानि, जो अवसाद, जो विरक्ति है, उसका एक कारण (अन्य कई कारण हैं) उनमें एक ऐसी विश्व-दृष्टि का अभाव है, जिसे जो विश्व दृष्टि उन्हें आन्तरिक आत्मिक शक्ति प्रदान कर सके, उन्हें मनोबल दे सके, और उनकी पीडाग्रस्त अगतिकता को दूर कर सके। ऐसी विश्व-दृष्टि अपेक्षित है, जो भाव दृष्टि का, भावना का, भावात्मक जीवन का, अनुशासन कर सके।

मेरे उक्त निवेदन के उत्तर में यह कहा जायेगा कि विश्व दृष्टि का विकास बुद्धि का कार्य है। तो इसलिए क्या आप कवियों में यह अपेक्षा करते हैं कि वे अपना एक स्वतन्त्र दर्शन तैयार करें ? यह तो दार्शनिकों का काम है, हमारा नहीं। इस प्रकार का उत्तर दिया जायेगा। किन्तु यह एक मानी हुई बात है कि प्रत्येक युग में जीवन के कुछ ऐसे बुनियादी तथ्य होते हैं, जिनकी अपेक्षा नहीं की जा सकती। यही नहीं, वे मूलभूत जीवन-तथ्य न केवल हमारी निजी शिष्टमी पर गहरा अमर डालते हैं, वरन् देश के वर्तमान और भविष्य का भी निर्माण करते हैं। [पर] उन बुनियादी जीवन तथ्यों के जो तर्कसंगत निष्कर्ष और परिणाम निकलते हैं, हम उनकी तरफ भी नहीं जाते। यह नहीं कहा जा सकता कि वे हमारे जीवन-अनुभव के बाहर हैं, अथवा उनके संवेदनात्मक आघात हम पर नहीं हुए हैं, नहीं हो रहे हैं या नहीं होंगे। सच तो यह है कि वे मूलभूत जीवन तथ्य इतने विस्तृत होते हैं कि उनके चगुल से, प्रभाव से, उनके संवेदनात्मक अनुभव से, बचा नहीं जा सकता। फिर भी हमारे पास शिक्षा तथा सभ्यता द्वारा प्राप्त जो सचित ज्ञान है, उसके प्रकाश में भी हम उन जीवन तथ्यों का विश्लेषण नहीं करते। आज की बहुत-सी कविताओं में दुःख, वैकल्य व पीडा तथा विरक्ति का स्वर है। उसके मूल में उसकी घटित करनेवाले जो कारण तथ्य हैं, उनका विश्लेषण करके उनके तर्कसंगत निष्कर्षों तथा परिणामों के आधार पर, हम अपनी ज्ञानव्यवस्था, तथा उस ज्ञान-व्यवस्था के आधार पर अपनी भाव-व्यवस्था, विकसित नहीं करते। संक्षेप में, हम व्यक्तित्व के विकास की बात तो करते हैं, किन्तु व्यवित्तत्व का विकास नहीं कर पाते।

व्यक्ति-स्वतन्त्रता की बात तो करते हैं, लेकिन वह स्वातन्त्र्य जिस मानवीय लक्ष्य-आदर्श के लिए होता है, या होना चाहिए, वह अपनी शून्य रिक्तता के घूर्णन में खो जाता है। आज के जीवन के जो बुनियादी तथ्य हैं, उनके वास्तविक तर्क-संगत निष्कर्षों और परिणामों की ओर जाने में हमें डर मालूम होता है। कही

हमें कोई राजनैतिक न कह दे, कहीं कोई हमारी कविता को गद्यात्मक न कह दे। सक्षेप में, कवियों में कहीं सौन्दर्यवाद के नाम पर, तो कहीं अन्य किसी नाम पर, यह भय समाया रहता है कि अगर हम जीवन के बुनियादी तथ्य को ही गद्यात्मक संवेदना में प्रस्तुत करें, तो लोग हमारी कृति को कलाहीन कह देंगे, अथवा लोग हमें कम्यूनिस्ट कह देंगे, अथवा वामपक्षी कह देंगे आध्यात्मिक कह देंगे। तरह-तरह के इन आत्म-निषेधों के फलस्वरूप अनुभवात्मक ज्ञान व्यवस्था को हम विकसित नहीं कर पाते—ऐसी ज्ञान व्यवस्था को, जो स्वानुभूत जीवन-तथ्यों की मूल पीठिका पर खड़ी हुई हो।

इस साहसहीनता का मूल कारण है वह चरित्रहीनता, जिसे हम अनसंस्कारवाद कहते हैं। यह अवसरवाद अत्यन्त सूक्ष्म और तीव्र रूप धारण कर अन्तःकरण में पैदा हुआ है। वह हमें सब-सच और साफ-साफ नहीं कहने देता। 'साफ-साफ' का अर्थ कलाहीन होना या गद्यात्मक होना नहीं है।

इससे एक दूसरा महत्त्वपूर्ण निष्कर्ष भी निकलता है। वह यह कि बाह्य कारकों से जो संवेदनात्मक प्रतिक्रिया, अनुभव रूप में हमारे मन में होती भी है, वह हमारे व्यक्तित्व के उस गहरे स्तर का अंग नहीं हो पाती, कि जिस गहरे स्तर में सम्स्कार, शिक्षा दीक्षा आदि सन्निहित हमारी आत्म सम्पदा हमारी अनुभव-सम्पदा है। जीवनानुभवों को हम आत्मसात् करते नहीं जान पड़ते। इसलिए हम विकास नहीं कर पाते। जिन्दगी की मजिलें पार करते हुए, सामान्य अनुभवों की आत्मसात् करते हुए, हम अपने आपको परिणत, सशोभित और विकसित कर नहीं पाते। हमारा अन्तर्मन उन जीवनानुभवों का समन्वय करके, उनके आधार पर अनुभवात्मक ज्ञान-व्यवस्था स्थापित नहीं कर पाता। ऐसी ज्ञान-व्यवस्था, जो जीवनानुभवों और तर्कमग्न निष्कर्षों और परिणामों के आधार पर होती है, निःसन्देह संवेदनात्मक हो जाना करती है। वह सिर्फ किताबी नहीं होती। यह संवेदनात्मक ज्ञान-व्यवस्था ही समन्वयकारिणी शक्ति हुआ करती है। किन्तु उसके अभाव में जो भी संवेदनात्मक अनुभव हम होते हैं, वे उस शिशु के अनुभवों के समान हैं, कि जो शिशु उन अनुभवों को अभी अपनी संवेदनात्मक ज्ञान-व्यवस्था के रूप में ग्रथित और गुम्फित नहीं कर पाता। वह बाहरी कारक शक्तियों की प्रेरणा से तीव्र संवेदनात्मक प्रतिक्रिया तो करता है, किन्तु उनके अनुभव उसके भीतर के निज से पूर्णतः सम्बन्धित नहीं हो पाते।

यही कारण है कि कविता में संवेदनात्मक प्रतिक्रिया तो दिखायी देती है, किन्तु वह प्रतिक्रिया किसी अन्तर्निहित अनुभवप्रसूत ज्ञान व्यवस्था का अंग प्रतीत नहीं होती। वह प्रतिक्रिया, जो कविता में चित्रित हुई है, किसी अन्तर्निहित सागर की लहर नहीं है वरन् बाह्य में प्राप्त संवेदनात्मक आघात की ऐसी लघु बिम्ब-माला है, जिसने अन्तर्मन के केवल छिछले तल को छुआ है, जिसने अपने आघात के भीतर के सारे व्यक्तित्व को नहीं जगाया है, जिसने अन्तर्निहित भाव-सम्पदा में भूचाल पैदा नहीं किया है।

इस प्रकार के कवि का आत्म-प्रगटीकरण केवल आशिक और विकृत होता है। केवल क्षण के द्रवीभवन में सारे व्यक्तित्व का योग न होने से, उस क्षण का चित्र उस व्यक्तित्व का वास्तविक चित्र नहीं हो सकता। व्यक्तित्व अथवा आत्म-सत्ता जिस संवेदनात्मक ज्ञान-व्यवस्था का नाम है, उसकी आत्मसात्कारिणी

समन्वयकारिणी शक्ति के प्रति गहरे उपेक्षा-भाव के कारण, कवि छण की सबदना को चित्रित भले ही कर ले, वह सबेदना उससे अन्तर्जीवन की अनुभवात्मक ज्ञान-व्यवस्था का अंग नहीं बन पाती। फलतः (1) एक ओर, वास्तविक अन्तर्जीवन और निज का व्यक्तित्व तथा, दूसरी ओर, बाह्य से पुनः-पुनः प्राप्त सबेदनाएँ—इन दो के बीच फासला बढ़ता जाता है, एक डबल पर्सनेलिटी-जैसा कुछ तैयार होता जाता है। (2) कवि-व्यक्तित्व और वास्तविक व्यक्तित्व के बीच इस फासले के सबब से, वह साहित्यिक चिन्तन-धारा पैदा होती है, जिसे हम सौन्दर्यानुभूति और वास्तविक जीवनानुभव की समानान्तर गति का सिद्धान्त कह सकते हैं। और, (3) ऐसा काव्य-साहित्य निर्मित होता है कि जिसमें केवल कुछ मन स्थितियों का

रिया जाता

ूल कारक

न-तथ्यों के

के कारण

, अलजेब्रा

और ज्यामेट्री, हमारे सबेदनात्मक ज्ञान-व्यवस्था के अंग बन जायें तो क्या बात है। लेकिन, सच बात तो [यह] है कि उनके उम भगोल और इतिहास, अलजेब्रा और ज्यामेट्री को आत्मसात् करने का काम सबेदनशील कवि का नहीं है, यह माना जाता है। उन मूल जीवन तथ्यों द्वारा पैदा होनेवाली मन स्थितियों और मनो-दशाओं के भीतर जो फेंत और घूम या घुंघ उत्पन्न होती है, उनमें डबकर, उनके पर्दे में से, हम उन मन स्थितियों और मनोदशाओं को देखेंगे तथा उनके संकेतों की खिड़की में से, सम्भव हुआ तो, हम मूल कारण शक्तिवाले उन जीवन-तथ्यों की सूचना प्राप्त करेंगे। किन्तु स्वतन्त्र रूप से हम उन मूल जीवन-तथ्यों का भूगोल और इतिहास, अलजेब्रा और ज्यामेट्री, नहीं पायेंगे, उन्हें अपनी निहित सबेदना-त्मक ज्ञान-व्यवस्था का अंग नहीं बनायेंगे। आधुनिक विज्ञान युग में कवियों द्वारा जीवन ज्ञान का बाँकट सचमुच दर्शनीय और शोचनीय है। वह उनके आत्मिक ह्रास और ह्रास की विद्रूपता का सूचक है।

यही कारण है कि कविता में आज जो निज-समस्या अंकित होती है, वह वास्तविक सन्दर्भों से हीन होने से मानव-समस्या का रूप धारण नहीं कर पाती। यह आध्यात्मिक ह्रास के फलस्वरूप उत्पन्न उस अन्धदृष्टि के कारण है, कि जो दृष्टि जीवन-जगत् के बदलते हुए कैनवास पर, उसकी पार्श्वभूमि में, निज-समस्या को नहीं रख पाती, उस निज-समस्या को व्यापक महत्त्व और व्यापक परिप्रेक्ष्य प्रदान नहीं कर पाती कि जिससे वह, वस्तुतः, एक जीवन्त मानव-समस्या के रूप में इस प्रकार प्रस्तुत हो, कि पाठकों की दृष्टि, उस निज समस्या को मानव समस्या के रूप में देखे, और उस मानव-समस्या की खिड़की में से जीवन-जगत् का पर्यवलोकन करे। पाठकों की दृष्टि केवल शैली में, बिम्बमाला में, या ऐसी ही किन्हीं बातों में अटककर रह जाती है। अभी इस आत्मिक ह्रास का एक नमूना यह भी है कि सरल गद्यात्मक शैली में लिखी हुई ऐसी नयी कविताएँ बहुत थोड़ी हैं कि जिनमें चित्रित अनुभव, वस्तुतः, पाठकों में सबेदनाघात करते हो। बहुत-से कवियों ने अपनी-अपनी कविताओं के ऐसे पैरन और ऐसी शब्दावली विकसित की है कि जो पाठकों की तो क्या, अन्य सहचर कवियों की भी समझ में नहीं आती। संक्षेप

मे, निज-समस्या को विस्तृत परिप्रेक्ष्य में देखकर रखने में बजाय, उसे ऐसे ढंग से धनीभूत किया जाता है कि मानी वह आज के युग में सामान्य मानव-अनुभव के पर का कोई चीज हो। निज-समस्या को व्यापक मानव-समस्या के रूप में न रख पान की इस महान् असफलता के आधार पर, वाच्य के क्षेत्र में जो भी नित्य-नवीन प्रयोग किये जायेंगे, वे मूलभूत जीवन तथ्यों के सवेदनात्मक ज्ञान की पूर्वपीठिका की अनवरत उपशा के फलस्वरूप, महन्वहीन ही रहेंगे।

आज के युग में मूलभूत जीवन तथ्यों के तर्कसंगत तथा अनुभवसिद्ध निष्कर्षों और परिणामों की ओर न जा सकने के कारण, आज का कवि वर्तमान मानव-समस्याओं के प्रति भी उदासीन है। सम्भव है कि इस बात में अतिरजना हो। यह मैं जानता हूँ कि बहुत-से कवि, निमित्त कठघरो और घेरो को तोड़ना भी चाहते हैं। किन्तु, एक ओर, उनकी आ

सत्त्वों का पूर्णतः और पूरे सौ

कठघरो और घेरो को तोड़-

कठघरे उस प्रेरणा के हस्ते

निज-समस्या को वही ध्वनि मानव-समस्या का रूप दे सकेगा, कि जिस व्याक्त का वर्तमान युग में प्राप्त मानव-समस्याओं से दुःख होता है, वरणा उत्पन्न होती है, शोभ उत्पन्न होता है, क्रोध उत्पन्न होता है। किन्तु इतनी और ऐसी जीवनशक्ति शायद आज के कवियों के पास नहीं है। क्यों नहीं है? कारण यह है [कि] आज शिक्षित मध्यवर्ग में जो भयानक अवसरवाद छाया हुआ है आत्म-स्वातन्त्र्य के नाम पर जा स्व-हित, स्वाध्याय, स्व-व्यायाम की जो भाग-दौड़ मची हुई है, मारो-छाओ, हाथ मत आओ' का जो सिद्धान्त सक्रिय हो उठा है उसके कारण कवियों का ध्यान कवल निज मन पर ही बन्दित हो जाता है। आज की कविता वस्तुतः, पमनस सिन्धुएशन की, स्व-स्थिति की, स्व-दशा की, कविता है। किन्तु अब जिन्दगी का यह तकाजा है कि वह अपनी इस निज समस्या का वर्तमान युग की मानव-समस्याओं के रूप में दखे और उन्हें वैसा चित्रित करे।

किन्तु यह तभी तक सम्भव है जब तक कवि आधुनिक युग के मूल जीवन-तथ्यों के तर्कसंगत निष्कर्षों और अनुभवसिद्ध परिणामों को आत्मसात् करते हुए, अपन अन्तर्मन के भीतर समायी सवेदनात्मक ज्ञान व्यवस्था में उन्हें महत्वपूर्ण स्थान दे, और उनके आधार पर, बदलत हुए युग-जीवन के सम्दर्भ से, वास्तविक जीवन मूल्यों का विकास करे, और जीवन मूल्यों और आदर्शों की अग्नि में स्वयं को गलात हुए वह, वस्तुतः, आचरण करे, आचरण के माग पर चले, चलता रहे। वास्तविक जीवन-साधना के बिना कलात्मक साधना असम्भव है। यद्यपि कलात्मक साधना की, आपेक्षिक रूप से, अपनी स्वतन्त्र क्रिया और गति हुआ करती है, किन्तु उसकी मूल प्रेरणा, उसका तत्त्व, उस आत्म-भम्पदा का अंग होता है, कि जो सम्पदा अपने वास्तविक जीवन में सवेदनात्मक रूप से अजित की जाती है, और एक जीवन सवेदनात्मक ज्ञान व्यवस्था के रूप में परिणत की जाती है। आज के कवि को, सम्भवतः, व्यापक जीवन से डर लगता है, वह उसमें फँसना नहीं चाहता, वह मूल जीवन-तथ्यों के भूगोल इतिहास, अलजब्रा ज्यामिती को आत्मसात् नहीं करना चाहता। वह उस व्यापक जीवन की मार्मिक प्रक्रियाओं और क्रियाओं में हिस्सा नहीं लेना चाहता। वह उन सबसे अलग रहना चाहता है। उसे इस फँसी

हुई, बदलती हुई, चलती और मुड़ती हुई, जिन्दगी से डर लगता है। लेकिन जिन्दगी भी उसमें बदला लेती है, उसने जिन्दगी की उपेक्षा की, इसलिए जिन्दगी उसकी उपेक्षा करेगी। आज के कवि का वैयक्तिक इस कारण ही है। जिन्दगी का शासक बनना होगा, न कि एक घिसटता हुआ कुत्ता जो गाड़ी से बँधा लेटा हुआ घिसट रहा हो। जिन्दगी ने उसकी जो उपेक्षा की है, उसके कारण ही उसकी यह दुर्दशा है। किन्तु जिन्दगी ने उसमें यह बदला इसलिए लिया कि उसने स्वयं जिन्दगी की उपेक्षा की थी। अतएव वास्तविक जीवन में अपनी कायरता, साहसहीनता, अकर्मण्यता त्यागकर समाज में पड़े अवसरवाद से मोर्चा लेते हुए, मानवीय समस्याओं में दुःखाभिभूत और करुणापन्न होकर, उसे वास्तविक मानवीय जीवन के मूल्यों और आदर्शों के मार्ग पर चलना ही होगा। हो सकता है कि इस स्थिति में वह मर जाये और उसके नाम से रोनेवाला भी कोई न हो। लेकिन कुछ लोगों की इस तरह उमीन में गड़ना होगा ही। इस तैयारी के साथ, इस दम के साथ, [कि] यदि हमारा नया कवि मूल्य-व्यवस्था विकसित करने हुए मानव-समस्या विप्रित करता है, तो निःसन्देह वह युग परिवर्तन करने का श्रेय-भागी होगा, भले ही उसे श्रेय मिले या न मिले।

स्वाधीनता-प्राप्ति के उपरान्त, भारत में अवसरवाद की वाढ़ आयी। शिक्षित मध्यवर्ग में भी उसकी जोरदार सहरे पैदा हुईं। साहित्यिक लोग भी उसके प्रवाह में बहे और खूब ही बहे। इस भ्रष्टाचार, अवसरवाद, स्वार्थसूरता की पार्श्वभूमि में, नयी कविता के क्षेत्र में पुगने प्रगतिवाद पर जोरदार हमले किये गये, और कुछ सिद्धान्तों की एक रूपरेखा प्रस्तुत की गयी। ये सिद्धान्त और उनके हमले, वस्तुतः, उस शीत युद्ध के अंग थे जिसकी प्रेरणा लन्दन और वाशिंगटन से ली गयी थी। पश्चिम की परिपक्व मानववादी परम्परा में साहित्यिक प्रेरणा ग्रहण न करके, उन नये व्याख्याताओं ने उसकी अत्यन्त प्रतिक्रियावादी साहित्यिक विचार-धारा को अपनाया और फैलाया। नयी कविता के आस-पास लिपटे हुए बहुत-से साहित्यिक सिद्धान्तों में शीत युद्ध की छाप है।

ध्यान में रखने की बात है कि एक कला-सिद्धान्त के पीछे एक विशेष जीवन-दृष्टि हुआ करती है, उस जीवन-दृष्टि के पीछे एक जीवन-दर्शन होता है और उस जीवन-दर्शन के पीछे, आजकल के ज़माने में, एक राजनैतिक दृष्टि भी रहती है। नयी कविता की तथाकथित सौन्दर्यवाद की भूमिका देते हुए, 'सौन्दर्यानुभूति और वास्तविक जीवनानुभवों की समानान्तर गति' वाला एक कला-सिद्धान्त लाया गया। कला की ऑटोनोंमी को, कला की स्वायत्तप्रकृति को, इतना निर्विकल्पक (ऐम्बोल्यूट) किया गया कि मात्सात् जीवन से उसके सम्बन्ध-मूत्र टूटने लगे—विशेषकर उस जीवन से और उसके ज्ञान से, कि जिसमें उपस्थित समस्याएँ मानव-समस्याएँ बनकर वह हालत पैदा कर देती है कि मनुष्य उस जीवन को बदल डालने की, उस समाज को कि जिसमें वह जीवन पाया जाता है, वश डालने की, और प्रवृत्त होता हो। इस प्रकार की प्रवृत्ति में उन नये व्याख्याताओं की डर लगता था। उन्होंने डर लगता था कि वे परिवर्तनकारिणी प्रवृत्तियाँ वही नयी कविता में उभरने न लें। इसलिए ऐसी प्रवृत्तियों की साहित्यिक अभिव्यक्तियों के और भी अधिक प्रभावशाली और सुन्दर ढंग से बनने की अगली सम्भावनाओं के विरोध में, उन्होंने वह सिद्धान्त प्रतिपादित किया जिसमें कला की स्वायत्तता की निर्विकल्पकता की स्थापना की

मयी, और इस प्रकार नयी कविता को जीवन के मूल तथ्यों से अलग करने का प्रयत्न किया गया। बढ़ते हुए अवसरवाद और भ्रष्टाचार, छीन-झपट, भाग-दौड़, ठेनमठेलवाले शिक्षित मध्यवर्ग के तथ्यों ने उक्त साहित्यिक सिद्धान्त में प्रभाव भी ग्रहण किया। आधुनिक भाव-बोध वाले सिद्धान्त में जनसाधारण के उत्पीड़न-अनुभवों, उग्र विरोधों और मूल उद्देश्यों का बाँवकाट किया गया। 'लघु मानव' वाला सिद्धान्त साकार जनसाधारण की मार्मिक आध्यात्मिक शक्तियों और भव्यताओं से आँखें फेर ले गयी। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का क्षय हो ऊँचा कर स्वातन्त्र्य के उपयोग और दिशा की समस्या से पल्ला झाड़ लिया गया। पूँजीवादी समाज के नाश की कल्पना को साम्यवादी बहक बहककर मोटे सेठा से नाता जोड़ा गया। सरकार के अच्छे कामों की आलोचना करते हुए, पश्चिमी पूँजी से जुड़े भारतीय करोड़पतियों के दरबारों में पहुँचने की दुश्चावर्त्सा प्रस्तुत की गयी। इस निबन्ध में यह सम्भव नहीं है कि उनके सिद्धान्तों का पूरा और समग्र खण्डन किया जाये। उसके लिए पृथक् उद्योग करना होगा। मुद्दे की बात यह है कि नयी कविता का डिफेंस के रूप में खड़े किये गये इन सिद्धान्तों में नयी कविता पर प्रभाव पड़ा। यह प्रभाव सर्वथा और पूर्णतः अनुकूल हुआ है यह नहीं कहा जा सकता। जा भी हो यह आवश्यक है कि सौन्दर्यानुभूति तथा जीवनानुभव के सम्बन्ध में कुछ मूलभूत प्रस्तुत करें, क्योंकि उसका सम्बन्ध कलाधर्मिता और कथ-कर्म दोनों से है।

मुख्य बात यह है कि 'सौन्दर्यानुभूति और जीवनानुभूति और जीवनानुभव' दोनों की दो विभिन्न कक्षाओं पर पृथक् समानान्तर गति नहीं होती है। सौन्दर्यानुभूति (ऐस्थेटिक एक्सपीरिएंस) जीवनानुभवों के गुणात्मक रीति में परिवर्तित — — — — — जीवनानुभव और सौन्दर्यानुभूति के सम्बन्ध में प्राप्त वास्तविक वास्तविक जीवनानु-
महान् भेद है। इन

दोनों के भेद और दोनों की एकात्मकता ध्यान में रखने की वस्तु है।

सौन्दर्यानुभव के तत्त्व जीवन द्वारा, जीवनानुभव द्वारा प्रदत्त होता है। किन्तु वे विधायक कल्पना के हाथ निराला रूप धारण कर उद्दीप्त हो उठते हैं। सवेदनात्मक उद्देश्य विधायक कल्पना की क्रिया को चालित करते हैं। इन सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार, जीवनानुभवों के तत्त्व कल्पना के सघटन-विधानकारी हाथों से निराले और तरह-तरह के रूपों में प्रकट होते हैं। इस प्रकार, जीवनानुभवों के निराले तरह-तरह के पैटर्न कल्पना तैयार करती है किन्तु उसकी क्रिया सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुशासन में रहती है।

इस पूरी प्रक्रिया में सौन्दर्यानुभव तब घटित होता है जब मनस्पटल पर बिम्बित कल्पना-रूपा में डुबकर मन साधारण जीवन की अपनी निज-बद्धता का परित्याग करता है। वह उस निज-बद्धता से ऊपर उठकर उसके परे जाकर, उससे सम्पूर्णतः मुक्त होकर, मनस्पटल पर उद्दीप्त उन बिम्बों में खो जाता है, उनमें तन्मय हो जाना है कि जो बिम्ब सवेदनात्मक उद्देश्यों से परिवर्तित कल्पना, तथा उन्हीं उद्देश्यों द्वारा परिचालित और सकलित जीवन अनुभव-तत्त्व के पूर्ण संयोग से बन हुए हैं। संक्षेप में, तन्मयता और तटस्थता, निज-बद्धता से मुक्ति और मनस्पटल पर अकित बिम्बों में अपने स्वयं की व्यस्तता-गलमति—इन दो द्वन्द्वा की एक मनोदशात्मक परिणति ही सौन्दर्यानुभव है। परिणति की इस क्रिया के

दौरान म सौन्दर्यानुभव आरम्भ हो जाता है ।

सवेदनात्मक उद्देश्या स परिचालित विधायक कल्पना के भूमिमान (जीवनानुभवगर्भ) विधानो म डूबते हुए भी, हमारा मन एक तटस्थ द्रष्टा और, दूसरी ओर, निज बद्धताहीन भोक्ता, के एकीभूत परस्पर-सन्निविष्ट रूप म रहता है । इस एकीभूत दृष्टि के कारण ही आवेश म बहते हुए भी सचेत कवि-कर्म सम्भव होता है ।

सवेदनात्मक उद्देश्या द्वारा परिचालित विधायक कल्पना और उन्ही के द्वारा परिचालित, तथा उनके अपन अनुसार सक्रिय, जीवनानुभव-तत्त्व— इन दोनों के योग से मनस्पटल पर उद्दीप्त विम्बो मे यदि मन तन्मय होकर, अपनी निज-बद्ध स्थिति खो चले, तो वैसे दशा मे विश्व-रूपो मे उपस्थित वे जीवनानुभव, प्रातिनिधिक हो उठते हैं । अर्थात्, निज बद्धता के परिहार के अनन्तर, विम्ब रूप म उपस्थित व जीवनानुभव, व्यक्तिगत जीवन-विशिष्ट अनुभव घटना के रूप का त्याग कर, तत्समान सारी अनुभव घटनाओ का सामान्यीकृत रूप बनकर, उपस्थित होते हैं । फलतः, रूप, रस और दीप्ति की अपनी सुविशिष्टता रखते हुए भी, व विम्ब सामान्यीकृत रूप म, अर्थात् प्रातिनिधिक रूप म, उपस्थित होकर अत्यन्त व्यापक अर्थ रखने लगते हैं । संक्षेप म, विशिष्ट और सामान्य के द्वन्द्वो की इस एकीभूत स्थिति के बिना सौन्दर्यानुभव असम्भव है । इसलिए, कवि मनस्पटल पर उपस्थित विशिष्ट का विशिष्ट चित्रण करते हुए, व्यापक सामान्य अर्थ उपस्थित करता है, और वह उस सामान्य म अपने जीवन का विशिष्ट देखता है । इसीलिए सौन्दर्यानुभव जीवन के सार-स्वरूप का प्रगाढ़ मार्मिक अनुभव है । किन्तु वह तभी प्राप्त होता है, जब मनुष्य के पास अपने स परे जाने अपने से ऊपर उठने, तटस्थ होन, निज बद्धता से मुक्त होने के साथ-साथ (और एक साथ) तन्मय होने का, विनीत हो जाने का, मानवीय गुण और उस गुण का सामर्थ्य प्राप्त हो । तभी वह विशिष्ट की सामान्य मे परिणति की मुक्त आत्मीयता का आनन्द ले सकता । सौन्दर्यानुभव का यह स्वरूप है । वह आह्लादकारी दशा है । इन्ही सब बातों के कारण सौन्दर्यानुभव की अपनी स्वायत्तता है ।

किन्तु सौन्दर्यानुभव के अन्तर्गत, सवेदनात्मक उद्देश्य तथा अनुभव तत्त्व वास्तविक जीवन द्वारा प्रदत्त होते हैं — उस जीवन द्वारा, जो स्व और पर के, अन्तर और बाह्य के, क्रिया-प्रतिक्रियात्मक गुम्फन, परस्पर विलयन और घाग का ही दूसरा नाम है । यह आवश्यक नियम नहीं है कि ये सौन्दर्यानुभव साहित्यिक कर्म के काल के घेरे म भीमित हो । कागज कलम हाथ मे लेन से सौन्दर्यानुभव आप-ही-आप नहीं होते । मार्मिक द्रवण का क्षण कागज कलम हाथ म लेन ही से उपस्थित नहीं होता । य सौन्दर्यानुभव रास्ते चलते भी हो सकते हैं, जीवन की विभिन्न स्थिति-परिस्थितियों म होते रहते हैं । प्रश्न यह है [कि] मनुष्य मे एक साथ तटस्थ और तदात्म होने, निज मुक्त और ऊर्ध्व बद्ध होने, का माहा कितना है, जीवन-तत्त्वो के पैटर्न गुम्फित करनेवाली कल्पना के मूस उत्स अर्थात् सवेदनात्मक उद्देश्य म उनका अपना कितना सामर्थ्य है, अपना निज का कितना जोर है, आन्तरिक मन कितना वैविध्यपूर्ण अनुभवो स सम्पन्न है । कलात्मक चेतना का विकास वास्तविक जीवन मे होता है । सार-स्वरूप मे जीवन का प्रगाढ़ अनुभव करने की, कलात्मक चेतना म शक्ति होती है । कलात्मक चेतना की गृष्टि और

तुष्टि उस भाव-सवेदना के आवेगो से होती है कि जो भाव-सवेदनाएँ उसे अपने स परे अपने मे ऊपर, ले जाती हैं, और डम तरह उसे व्यापक जीवन मे डुबोकर उदात्त बना देती हैं। यह कलात्मक चेतना मानवीय सामर्थ्य का एक उदाहरण है। सौन्दर्यानुभव पशुओ मे नहीं होता। यह कलात्मक चेतना प्रत्येक व्यक्ति मे होती है, सौन्दर्यानुभव हर एक को होते है, अपने-अपने अनुसार। समर्थ कलाकार के हृदय मे विविध तथा व्यापक सौन्दर्यानुभवो की सचित राशियाँ पहले से ही तैयार होती हैं। कवि-कर्म करने समय वे सौन्दर्यानुभव, फिर से नयी नयी रूपा-वृत्तियाँ प्राप्त करते हुए, अपने की भावानुवादित करने का प्रयत्न करते हैं। जिस कलाकार की कलात्मक चेतना ने जीवन-जगत की मूल मानव-समस्याएँ अनुभूत कर गहन अनुभव-समस्याएँ अजित की है, तथा मानवता के उद्धार-लक्ष्यो से अपने को एकाकार किया है, उस कलाकार का सामर्थ्य भी उतना ही अधिक है। विभिन्न लेखको मे कलात्मक चेतना का स्तर, परिणाम तथा गुण भिन्न-भिन्न होते है। संक्षेप मे, कलात्मक चेतना बेबल ब्रह्म या क्लम लेकर चित्रित करते समय, लिखते समय, ही नहीं, वरन् जिन्दगी मे काम करते वक्त, मेहनत करते समय, भी प्राप्त होती रहती है। सम्भव है कि आदमी फौज मे मियाही हो, और उसी वातावरण मे रहकर कलात्मक चेतना का विकास करे। हो सकता है कि आदमी अखबारनशील हो, और अखबारनशीली के माहौल मे रहकर ही कलात्मक चेतना का विकास करे। यह आवश्यक नहीं है कि कलाकारो, चित्रकारो, साहित्यिको के साथ बैठ-उठकर ही कलात्मक चेतना का विकास हो।

मैंने अपन अन्य निबंधो मे कला के तीन मूल क्षणो का विशदीकरण किया है। यहाँ केवल इतनी ही बात उल्लेखनीय है कि पुष्ट और सुबुद्ध कलात्मक चेतना के विकास की इस पार्श्वभूमि के बिना, मुविकसित कलात्मक चेतना की पार्श्वभूमि के बिना, कलाकृति की रचना सम्भव नहीं है। कलाकृति की रचना के काल के पूर्व वह चेतना विकसित और पुष्ट रहती है। रचना-कार्य के समय कलात्मक चेतना की जो कुछ अजित सम्पत्ति है वह जोर मारती है। रचना-कार्य अभिव्यक्ति का कार्य है। किन्तु अभिव्यक्ति के लिए छटपटानेवाले तत्त्व पहले ही से कलात्मक चेतना के अंग और अंग रहते हैं, भले ही उनकी अभिव्यक्ति हो या न हो। सच बात तो यह है कि कलात्मक चेतना वास्तविक अनुभवात्मक जीवन-यापन का ही एक भाग है।

कलात्मक चेतना के भीतर समाये सवेदनात्मक उद्देश्य, भोक्तृ-मन के उस स्व-चेतन आवेग से उत्पन्न होते हैं कि जो स्व-चेतन आवेग वाछित और वाछनीय को प्राप्त करने के लिए तडपता हुआ, अपनी निज-बद्ध स्थिति से ऊपर उठकर, अन्तर तथा बाह्य वास्तव मे मानवानुकूल परिवर्तन करना चाहता है। ये सवेदनात्मक उद्देश्य अन्तःसंस्कृति के अंग होते है, उस संस्कृति के जो बाह्य के आभ्यन्तरी-कृत रूप मे अवस्थित है। सवेदनात्मक उद्देश्य मनोमय होते हुए भी जग-मय हैं, इसीलिए विद्युन्मय हैं।

किन्तु होता यह है कि बहुत से कलाकार वास्तविक अनुभवात्मक जीवन-यापन की अंगभूत कलात्मक चेतना को, वस्तुतः, पुष्ट नहीं कर पाते। वे कला की रचना को रचना-काल की स्वप्निलता से उलझाकर, उसी स्वप्निलता को कलात्मक चेतना कहते हैं। यह गलत है। यह विलुप्त सही है कि पुष्ट अभिव्यक्ति

ही मे कलाकृति की सिद्धता है। किन्तु यह भी बिलकुल सही है कि कलात्मक चेतना, रचना-काल के दौरानकी सीमा में बँधी नहीं है, वह उसके पार और बाहर भी है। इसीलिए जो बलाकार वास्तविक जीवन में अपने मनोभावों का, व्यक्तित्व का, सत्कार करता जायेगा, अनुभवात्मक ज्ञान अर्जित करता जायेगा, निज-वृद्ध स्थिति से ऊपर उठने की क्षमता प्राप्त कर व्यापक मानव-उद्देश्यों और लक्ष्यों से तन्मय होता जायेगा, वह एक ओर, अधिकाधिक जीवन-तत्त्व संचित करता रहेगा, तो दूसरी ओर, अपने गूढ़ सवेदनात्मक उद्देश्यों को तीव्रतर, उदात्ततर, अनिवारणीय बनाता जायेगा। कलाकृति की रचना का कार्य अभ्यास तथा प्रतिभा के द्वारा होता है। वह बला का तीमरा क्षण है। किन्तु रचना की आधारभूत जो कलात्मक चेतना है, उसका विस्तार और विकास, घनत्व और गहराई वास्तविक जीवन में प्राप्त होती है। बलाकार हर जगह कलाकार है, चाहे वह खुरपी हाथ में लेकर खेत में काम ही क्यों न कर रहा हो।

संक्षेप में, कलाकार के लिए तीन प्रकार के संघर्ष करना आवश्यक है एक, सुन्दर कलाकृति की रचना के लिए अभिव्यक्ति का संघर्ष, दो, कलात्मक चेतना के अग्ररूप सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार, जीवन जगत् में भीगने, रमने, अपने को निज-वृद्धता से अधिकाधिक दूर करने और अधिकाधिक मानवीय बनाने के लिए आत्म-संघर्ष, तीमरे, वास्तविक जीवन के बुनियादी तथ्यों के कारण बनने-वाली हलचलों का, जिन्दगी के अलग-अलग ढंग व तानों बानों का, तजुर्बा हासिल करने के लिए मानव-समस्याओं को (गहराई से, ज्ञानात्मक और सवेदनात्मक रूप से) अनुभूत करके, मानवता के उदार-लक्ष्यों से एकाकार होकर, वास्तविक जीवन-अनुभवों की समृद्धि प्राप्त करने के हेतु, वह संघर्ष जिसे हम तत्त्व के लिए, तत्त्व-प्राप्ति के लिए, संघर्ष कह सकते हैं। सच्चे मनीषी कलाकार के जीवन में ये तीनो संघर्ष एक साथ स्वाभाविक रूप से चलते रहते हैं। और इसलिए कलाकार का जीवन पीड़ा से प्रसृत जीवन होता है केवल सृजन-पीड़ा से नहीं, अन्य पीड़ाओं से भी।

उक्त निवेदनो का उद्देश्य नयी कविता की उपलब्धियों की अस्वीकार करना कतई नहीं है। मैं स्वयं नयी कविता के आन्दोलनों का एक अंग हूँ। उक्त निवेदनो का उद्देश्य केवल यह है कि मेरे कवि-बन्धु अपने बने-बनाये उन पैटर्नों से हटें, अपनी अभिरुचि की उस तानाशाही से हटें, जो मेरे कवि-बन्धुओं को वास्तविक व्यक्तित्व उदात्तताओं और वास्तविक अनुभूत जीवन-क्षणों का चित्रण करने नहीं देते। निज वृद्धता की स्थिति में ऊपर उठने की क्षमता का विकास होना आवश्यक है। उनकी कलाकृतियाँ स्वयं उनके व्यक्तित्व की उदारता और उदात्तता की चुनना में बहुत नीचे ठहरती हैं। इसका मूल कारण वह पैटर्न और वह अभिरुचि है, जिसने अभ्यासवश शब्दों के ऐसे कठघरे, विम्बों और उपमाओं की ऐसी प्राचीरें खड़ी कर दी हैं, कि जिसमें उन्हीं कवियों द्वारा अनुभूत उदार क्षणों का चित्रण नहीं हो पाता, मानव-समस्याओं की सागोपाग स्थापना नहीं हो पाती, मानव-संघर्ष के मूल लक्ष्य स्थापित नहीं हो पाते। मैं उन कवियों की उपलब्धियों की अवहेलना नहीं कर रहा हूँ, बल्कि अधिक मानवीय साहित्य के दर्शन का आपत्ती हूँ। यह मैं जानता हूँ कि यह कार्य सरल नहीं है, किन्तु उस दिशा में प्रयत्न आवश्यक है।

[सम्भावित रचनाकाल 1959 के बाद। नयी कविता का आत्मसंघर्ष में सकलित]

काव्य की रचना प्रक्रिया : एक

काव्य की रचना प्रक्रिया के अंतर्गत तत्त्व—बुद्धि भावना कल्पना इत्यादि—एक होते हुए भी प्रभाव-संगटक आन्तरिक उद्देश्या की भिन्नता के साथ ही रचना-प्रक्रिया भी वस्तुतः बदल जाती है। गेय काव्य (लिरिकल पोएट्री) की रचना प्रक्रिया उस कविता की रचना प्रक्रिया से बिल्कुल भिन्न है, जो मन की किसी प्रतिक्रिया मात्र का रचाकन करती है।

भावानुरूप सर्वदनानुसारी शब्द जम शैली की रचना कवि के लिए आसान काम नहीं है। महत्त्वपूर्ण बात यह है कि यथोचित अभिव्यक्ति व विकास के दौरान म अर्थात् ध्वनि त्रिध्वनी शब्द क्रम शैली व विकास के दौरान म कवि अपने भाव स्वभाव में घनिष्ठ रूप से परिचित होता जाता है। वह शब्दों में वास करनेवाले अथ बिम्बों और अर्थ ध्वनियों की तुलना अपने भाव दृश्यों से करन लगता है। और इस नम्रमयी तुलना के दौरान में वह इस बात से अधिकाधिक सचेत होता जाता है कि वह किस प्रकार के चित्र तथा ध्वनियों द्वारा कौन सा सवेदनात्मक प्रभाव उत्पन्न करना चाहता है। सर्वदनानुसारी शब्द चेतना का विकास कवि के लिए महत्त्वपूर्ण है। शब्द चयन की भावानुसारिता को घटित करनेवाली आत्म चेतना अर्थात् स्वयं के भाव स्वभाव से घनिष्ठ परिचय के अभाव में व्यक्तित्वगत अभिव्यक्ति शैली का विकास नहीं हो सकता।

सामान्यतः यह दया गमा है कि कवि व्यक्तित्व अपनी कुछ विशिष्ट और प्रबल आवश्यकताओं के अनुसार कुछ विशेष भाव धनियों को ही प्रकट करता रहता है मानो वह उसका जीवन के स्थायी भाव हों। उन्हें प्रभावोत्पादक रूप से प्रकट करने के उसके अधिक निरंतर परिश्रम के तथा अभ्यास के फलस्वरूप धीरे धीरे एक असें बाद उसकी वे भाव धनियाँ और उनकी अभिव्यक्ति एक संगठित झाँझ बनकर साहित्यिक कण्ठीशट रिपलव्स का रूप धारण कर जाता है।

यहाँ हम रचना प्रक्रिया के आन्तरिक क्षेत्र में पहुँच रहे हैं। होगा यह है कि नये कवि को अपनी वास्तविक अभिव्यक्ति पान के लिए यानी अपने आन्तरिक वास्तव से साक्षात्कार के लिए अनकानेक काव्य प्रयोग करते हुए एक लम्बा समय गुजार देना पड़ता है। इन विविध रूप बहुमार्गानुसारी प्रयोगों के अनवरत क्रम की अंतिम परिणति होती है अपनी मूलभूत आन्तरिक वास्तविकता के सवेदनात्मक साक्षात्कार में। दूसरे शब्दों में कवि जीवन की प्रथमस्तरीय उपलब्धि उस अन्न प्रकृति से साक्षात्कार है जो अपना कुछ विशेष कहना चाहती है जिसके पाम कुछ विशेष कहने के लिए है। इस आत्म चेतना के प्रत्यक्ष सर्वदनात्मक ज्ञान के बिना कोई कवि मौलिक नहीं हो सकता।

प्रथमस्तरीय उपलब्धि के बाद अर्थात् अपने आन्तरिक वास्तव के सवेदनात्मक ज्ञान के अनन्तर अथवा उसके साथ ही साथ कुछ विशेष महत्त्वपूर्ण बातें होने लगती हैं। उनमें से एक है आलोचन धर्म का विकास। इस आलोचन धर्म द्वारा परिचायित होकर आन्तरिक वास्तव अपने विशेष भावों की अभिव्यक्ति के लिए अनेकों रूपों अर्थात् कल्पना चित्र तथा शब्द ध्वनि को अस्वीकार करते हुए अथ

ध्वनियो तथा कल्पना-चित्रो को स्वीकार करता चलता है। विचित्र सस्कारो के वशीभूत होकर, आलोचन-धर्म कई प्रकार के 'मेमर्स' अर्थात् निपेधो का प्रयोग करता है। यदि वे निपेध युक्तियुक्त और उचित न हुए तो कविता बहुत ही दुर्बोध हो उठती है। आलोचन-धर्म के माथ-ही-साथ, तथा उमके अतिरिक्त, एक बात और भी होती जाती है, जो महत्वपूर्ण है। वह है, भावों का आभ्यन्तर सम्पादन। रचना-प्रक्रिया से अभिभूत कवि जब भावों की प्रवहमान सगति सम्स्थापित करता चलता है, तब उम सगति की संस्थापना में उमे भावों का सम्पादन यानी एडीटिंग करना पड़ता है। यदि वह उम प्रकार भावों की काट-छाँट न करे, तो मूल प्रकृति उसे सम्पूर्ण रूप में अपनी वाढ़ में बहा देगी, और उसकी कृति विकृति में परिणत हो जायेगी। अनुभवी कवि आभ्यन्तर भाव-सम्पादन का महत्व जानता है।

भावों की प्रवहमान सगति की संस्थापना के हेतु, जब आभ्यन्तर भाव-सम्पादन होने लगता है तब एक और बिसक्षण बात होती है। वह है सृजन। मूल प्रकृति के तल से आभ्यन्तर वास्तव के कुछ विशेष उठेंगे या प्रतिस्त्रियाओ द्वारा परिचालित होकर, जब भाव सम्पादन पूर्ण हो जाता है, तब उसमें एक नया तत्त्व आ जाता है—एक ऐसा तत्त्व जो वदचित् प्रारम्भ में कथ्य नहीं था, किन्तु जो, भावों की प्रवहमान सगति की संस्थापना पूर्ण होते ही, उसके भीतर उद्घाटित हो गया। असल में यह कहना कठिन है कि आभ्यन्तर भाव-सम्पादन की शैली-विशेष के कारण वह द्योतित हो उठा है, अथवा उस पूरी प्रक्रिया में से गुजरने के कारण, लगे हाथों, कुछ उद्घाटन हो गये हैं, जिनमें से एक वह भी है। शायद ये दोनों ही बातें होती होंगी। किन्तु यह निश्चित है कि वह भाव-सम्पादन की लगभग अनिवार्य उपलब्धि है। इसीलिए, कविता पूरी होने पर कवि को यह प्रतीत होता है कि वह कविता में कुछ ऐसा विनैष कह गया है अथवा उद्घाटित कर गया है, जो प्रारम्भ में उसका कथ्य था ही नहीं।

द्वितीय स्तर पर पहुँचकर कवि अपने कुछ मूल स्थायी भावों अथवा कुछ भाव-श्रेणियों की समुचित अभिव्यक्ति कर सकता है। उसका काव्य-रचनामूलक आलोचन धर्म तथा भाव सम्पादन इतना परिपक्व हो चुकता है कि उमे अपनी अभिव्यक्ति के लिए अब विशेष कष्ट नहीं हो पाता। तब तब वह अभिव्यक्ति के मानसिक रूपों—अर्थात्, चित्रों, निवेदनात्मक भगिमाओ तथा विभिन्न लयों—पर न केवल अधिगार प्राप्त कर चुकता है, बरन् उन चित्रों, चिम्बों तथा निवेदन-भगिमाओ को वह अपने विशिष्ट भावों और भाव छायाओं में, अभिन्नत समुक्त कर देता है। दूसरे शब्दों में, वह अपने भावों की अभिव्यक्ति के लिए एक रूप-रचना तैयार कर लेता है, कि जो रूप-रचना उसके लिए उन भावों से अविच्छिन्न रूप से समुक्त रहती है, और उनमें कदापि पृथक् अथवा विच्छिन्न नहीं की जा सकती।

चस्तुत, भावों की प्रवहमान सगति की संस्थापना के दौरान में, आभ्यन्तर भाव-सम्पादन, सत्रिय आलोचन-धर्म की सहायता द्वारा, विभिन्न भावों का विभिन्न अभिव्यजक रूपों में घनिष्ठ संयोजन स्थापित कर देता है। काव्य-रचना के अनवरत धर्म और अभ्यास के फलस्वरूप, यह संयोजन अभेद्य हो जाता है। यही स्थिति-स्थापना अर्थात् 'कण्ठोच्चानिग' है। यही स्थिति-स्थापना अत्यन्त दृढ़ और आगे चलकर विघ्नकारी हो जाती है।

यहाँ से कवि जीवन के अगले स्तर का आरम्भ हो जाता है, यशों कि कवि अभी भी विकास-पथ पर हो। कवि को अब यह प्रतीत होने लगता है कि अब तक वह जिसे अपनी अन्तःप्रकृति से साक्षात्कार कहता आया है, वह वस्तुतः उसके विगत भाव-जीवन की कुछ विशेष मूलबद्ध भाव-श्रेणियाँ का बोध मात्र था। उसको अब इस स्तर पर आकर यह प्रतीत होने लगता है कि उसका वास्तविक भाव-जीवन कुछ ही, अर्थात् सीमित, भाव-श्रेणियों में बद्ध करके नहीं आँका जा सकता। यही नहीं, बरन् वे उसके पुराने स्थायी भाव और वे भाव-श्रेणियाँ, अपना पुराना तनाव विलकुल छोड़ चुकी हैं। लेकिन मुश्किल यह है कि पुराने भावाभिव्यक्ति के पुराने उपादान, और पुराने उपादानों से समन्वित पुराने भाव—अर्थात् सोचने, प्रकट करने, विचार करने, अनुभव करने, की पुरानी आदतें—प्रबल रूप से विराजमान हैं। दूसरे शब्दों में, कवि न पहले से ही अपनी जो स्थिति-स्थापना करके रखी है, वह अब पग-पग पर उसके आड़े आ रही है। अगर वह आत्मानुभूत नये भावों को प्रकट करने की कोशिश भी करता है तो भी पुराने भावों से गर्भित उपमाएँ और पुराने भावों से समुक्त प्रतीक नवीन अर्थ सत्ता को समाप्त कर देने पर तुले रहते हैं।

किन्तु, बहुतेरे कवि इन कठिनाइयों के बोध तक जीवन के इस धुमाव तक, आ ही नहीं पाते। वे आगे के विकास के बजाय अपने ही आस पास घूमते रहते हैं। फलतः उनके पूर्व की स्थिति-स्थापना, यान्त्रिक रूप से, पुरानी गुँजे प्रकट कराती रहती है। उनके खुद के तैयार किए पुराने शिकजे—यानी पुराने भाव और उनकी अभिव्यक्ति—उन्हे आगे बढ़ने नहीं देते। कण्डीशण्ड साहित्यिक रिप्लेक्सज यन्त्रवत् कविताएँ तैयार करवाते हैं। मनोवेग यान्त्रिक हो जाते हैं, अभिव्यजक रूप जड़भूत हो जाते हैं। कवि अपने बनाये कटघरे में फँस जाता है। और एक समय आता है जब कवि कतई मर जाता है, किन्तु उसका शरीर शतायु रहता है।

भाव तथा उसकी अभिव्यक्ति की यह जड़भूत वृत्ति यदि हिला डूलाकर जबर्दस्ती लचीली न बनायी जाये तो अजीब दृश्य सामने आते हैं। उदाहरणतः, तत्त्व तो होता है अत्यन्त आधुनिक, किन्तु उसकी रूप-योजना होती है बहुत पुरानी। कहा तो यह जाना है कि तत्त्व अपना स्वयं का रूप विकसित करता है किन्तु उस अपना रूप विकसित करने की स्वतन्त्रता दी जाये तब न। वास्तविकता यह है कि स्वयं के द्वारा विकसित किये गये व्यवधान, जो कण्डीशण्ड साहित्यिक रिप्लेक्सज का ही एक अंग होते हैं, उस आधुनिक तत्त्व की आधुनिक अर्थ सत्ता को समाप्त कर देने की राह देखते रहते हैं।

कण्डीशण्ड साहित्यिक रिप्लेक्सज बनने का नियम प्राकृतिक है। किन्तु उसके साथ यह भी स्वाभाविक है कि कवि-मनुष्य के अन्तर्व्यक्तित्व में परिवर्तन होता जाय। इस परिवर्तन के फलस्वरूप उत्पन्न होनेवाली नयी भाव-श्रेणियाँ, पुराने रिप्लेक्सजों से टकरावेंगी ही। यदि मान्यपूर्वक कवि इस आत्मसमर्पण को तीव्र करता गया, और आत्म निरीक्षण द्वारा बनाया गया, तो यह आशा की जानी चाहिए कि वह नयी भूमि

किन्तु इस आत्मसमर्पण में वह निराला यह उत्पन्न होता है कि

होते रहते हैं। कि

न

तैयार की गयी मूल्य भावना नयी मूल्य-भावना के पैर जमने ही नहीं देती । उदाहरणतः, कवि ने कुछ साहित्यपूर्वक नया निष्ठा भी कि वही कवि, स्वयं, काव्य-श्रेष्ठता की अपनी पुरानी संवेदनाओं के अनुसार, नयी रचना को तैलने लगता है । जब उसे यह मालूम होता है कि काव्य-श्रेष्ठता की उसकी मूलबुद्धि (पुरानी) संवेदना के अनुसार, वह नया कुछ मूल्य नहीं रखता तो वह कवि नयी दिशा में विशेष साहस नहीं कर पाता । दूसरे शब्दों में, कण्ठीशण्ड साहित्यिक रिपेन्कमेज उसे खूब ही छकाते हैं ।

आत्मसंघर्ष के दौरान में एक बड़ी बाधा यह उत्पन्न होती है कि कवि अपने को हमेशा शुरू की सौंदर्य पर, एक अल्प-बुद्धि 'विगिनर', एक नोसिगिया उम्मीद-वार, के रूप में ही पाता है । साथ ही, वह एक विचित्र प्रकार का अकेलापन महसूस करता है, क्योंकि जिस काम में वह व्यस्त है उसमें शायद ही कोई सलगन हो । एक ओर, प्रकट होने के लिए बेचैन मध्यम उसकी क्षमता की चुनौती देता है । यहाँ तक कि कभी-कभी उस चुनौती को ग्रहण करने के दौरान में, कण्ठीशण्ड साहित्यिक रिपेन्कमेज बीच में आकर उसके हृदय में आत्मविश्वास की हानि की घटना घटित कर देते हैं । मेरी अनगिनत कविताएँ इस घटना से खण्डित होकर इधर-उधर बिखरी पड़ी हैं ।

आत्मसंघर्ष का अर्थ, कवि के हृदय में, केवल नये और पुराने के बीच झगडा ही नहीं है । कण्ठीशण्ड साहित्यिक रिपेन्कमेज, कवि को उसके नये अनुरोधों और उद्देश्यों से हटाकर, उसके अलग रूपों और चित्रों की तरफ उसे ले जाते हैं । किन्तु जिस कवि में आत्म निरीक्षण जितना तीव्र होगा, वह कण्ठीशण्ड साहित्यिक रिपेन्कमेज से उतना ही जूझ सकेगा । नि सन्देह इस आत्म-निरीक्षण के अन्तर्गत अपने मूल कथ्य के महत्व की पहचान भी है । इस नयी भावना के प्रति जो कवि जितना ईमानदार और आग्रहशील रहता, वह धीरे-धीरे नयी अभिव्यक्ति का रास्ता खोज लेगा ।

रचना प्रक्रिया, वस्तुतः, एक खोज और एक ग्रहण का नाम है । अभिव्यक्ति के कार्य के दौरान में कवि नयी खोज भी कर लेता है । इस तथ्य को मैं एक उपमा-चित्र द्वारा स्पष्ट करना चाहूँगा ।

बीरान मैदान, अँधेरी रात, खोया हुआ रास्ता, हाथ में एक पीली मद्धिम लालटेन । यह लालटेन समूचे पथ को पहल से उद्घाटित करने में असमर्थ है । केवल थोड़ी सी जगह पर ही उसका प्रकाश है । जहाँ जहाँ वह पग बढ़ाता जायेगा, थोड़ा-थोड़ा उद्घाटन होता जायेगा । चलनेवाला पथ से नहीं जानता कि क्या उद्घाटित होगा । उसे अपनी पीली मद्धिम लालटेन ही का सहारा है । इस पथ पर चलने का अर्थ ही पथ का उद्घाटन होना है, जो वह भी धीरे-धीरे, क्रमशः । वह यह भी नहीं बना सकता कि रास्ता जिस ओर घुमेगा या उसे किन घटनाओं या वास्तविकताओं का सामना करना पड़ेगा । कवि के लिए, इस पथ पर आगे बढ़ते जाने का काम महत्वपूर्ण है । वह उसका साहस है । वह उसकी खोज है । बहुतेरे लोग, जिनमें कवि भी शामिल है, इस तथ्य को भूल जाते हैं, क्योंकि वे उस पर चलना नहीं चाहते, अथवा बीच में से ही भाग जाना चाहते हैं ।

इस रास्ते पर बढ़ने के लिए, नि सन्देह आत्मसंघर्ष करना पड़ता है । केवल एक लालटेन है, जिसके सहारे उभर चलना है ।

इस उपमा को देखकर बहुतेरे लोग यह आरोप लगायेंगे कि यहाँ किसी अवचेतनवादी सिद्धान्त का निरूपण हो रहा है। किन्तु कोई भी रचनाकार यह जानता है कि रचना के बढ़ते जाने के मार्ग का नक्शा, रचना के पूर्व नहीं बनाया जा सकता, और यदि बनाया गया तो वह यथातथ्य नहीं हो सकता। रचना प्रक्रिया, वस्तुतः, एक स्वायत्त प्रक्रिया है। और वह बिन्ही मूल उद्देश्य और अनुरोधों के सहारे चली चलती है। ये उद्देश्य और अनुरोध ही वह लालटेन हैं, जिसका हाथ में लेकर उस आगे चलना होता है।

और यह पथ क्या है? वस्तुतः बाह्य समार का आभ्यन्तरीकृत रूप है। चाल्यकाल से ही मनुष्य, बाह्य समार का अनवरत आभ्यन्तरीकरण करता रहा है। और इस प्रकार वह उस आभ्यन्तरीकृत बाह्य को उन विशेषताओं से समन्वित और सम्पादित करता रहा है, जो उसके 'स्व' की विशेषताएँ हैं।

यह आभ्यन्तरीकृत बाह्य, या बहिष् कवि की अपनी सम्पत्ति अथवा, दूसरे शब्दों में, कवि का मनोजगत्, बिन्ही उद्देश्य या अनुरोधों से विचलित होकर कल्पना-नेत्रों के सामने खचल हो उठता है। उसे प्रतीत होता है कि उसकी चेतना अंधेरे मैदान में बहनेवाली सरिता है, जिसकी लहरें कुछ क्षणों के लिए क्षमक-क्षमक उठती हैं।

उसके चेतन बोध, यानी ध्यान के ओट के कारण ही वह इस आभ्यन्तर वास्तव को रहस्यमय ही समझेगा। यह उसके लिए स्वाभाविक ही है। किन्तु जब वह रचना कर चुकता है, तो उसकी रचना, वस्तुतः, पुनरचित जीवन ही होती है—वह जीवन, जो आत्म पक्ष और वस्तु-जगत् की क्रिया प्रक्रिया के उलझे रूप में बना हुआ है।

चूँकि कवि का आभ्यन्तर वास्तव बाह्य का आभ्यन्तरीकृत रूप ही है, इसीलिए कवि को अपने वास्तविक जीवन में रचना-बाह्य का आभ्यास ही करना पड़ता है। कवि केवल रचना प्रक्रिया में पड़कर ही कवि नहीं होता, वरन् उसे वास्तविक जीवन में अपनी आत्म समृद्धि को प्राप्त करना पड़ता है और मनुष्यता के प्रधान लक्ष्यों में एकाकार होन की क्षमता को विकसित करते रहना पड़ता है। यही कारण है कि बाह्य केवल एक सीमित शिक्षा और संस्कार नहीं है, वरन् एक व्यापक भावनात्मक और बौद्धिक परिष्करण (कल्चर) है—वह कल्चर, वह परिष्कृति, जो वास्तविक जीवन में प्राप्त करनी पड़ती है।

बाह्य का आभ्यन्तरीकरण एक मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया है। यदि यह आभ्यन्तरीकरण, बचकाने ढंग से दूषित दृष्टि से, अवैज्ञानिक रूप से और मनो विकृतियों से, ग्रस्त होकर किया गया हो, तो तुरन्त ही उसका साहित्य पर भी परिणाम होता है। इसीलिए कवि के लिए सतत आत्म संस्कार आवश्यक है जिससे बाह्य का आभ्यन्तरीकरण मही-सही हो।

ध्यान रहे कि मनोवर्गों में स्वयं स्फूर्ति के अतिरिक्त यान्त्रिकता भी होती है। यही यान्त्रिकता विवेक की शत्रु है। अपने से ऊपर उठकर सोचने-समझने की शक्ति तथा भावना मन की मवेदना—य दो छोर हैं सच्चा मन के।

जगत-जीवन के सचदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सचदना में समायी हुई मार्मिक आलोचन दृष्टि के बिना कवि कर्म अधूरा है।

विश्व सघर्ष की पार्श्वभूमि में व्यक्ति सघर्ष और विश्व-स्थिति की पार्श्वभूमि

में व्यक्ति-स्थिति रखकर, अन्तर्वाह्य वास्तविकताओं से प्रेरित जो लक्ष्य-चित्र आविर्भूत होते हैं, वे भव्य प्रेरणाओं को उत्तर्जित करते हैं। मेरा अनुभव मुझे यह बताता है कि नयी कविता में निओ क्लामिसिप्स के बीज पक चुके हैं। और अभी से विभिन्न कवियों में उसकी आशाएँ प्रकट हो रही हैं।

हिन्दी में इन दिनों दो प्रकार के वर्ग काम कर रहे हैं। एक, उच्च-मध्यवर्गीय जन, दूसरे, निम्न-मध्यवर्गीय जन। इन दोनों के बीच की खाई लगातार चौड़ी होती जा रही है। विश्व का जो आभ्यन्तरीकरण ये दो वर्ग करते जा रहे हैं, उसमें बड़ा भेद दृष्टिगत हो रहा है। इन दोनों श्रेणियों की प्रधान भावनाएँ एक-दूसरे से जुदा हो चुकी हैं। दोनों के सामने दुनिया दो अलग संवेदनात्मक रूपों में प्रस्तुत हो रही है। प्रगतिशील जीवन मूल्य निम्न-मध्यवर्गीय श्रेणी के भावना-चित्रों में अधिक पाये जाते हैं। इस श्रेणी में, जीवन संघर्ष की अधिकता के फलस्वरूप, अन्तर्मुखता और भाव-सघनता तो होती ही है, किन्तु उसके साथ, शिक्षा, स्वाध्याय और समय के अभाव के कारण, काव्य-सौन्दर्य के विकास के प्रति विमुखता भी दृष्टिगोचर होती है। किन्तु सबसे अधिक चिन्तनीय यह है कि वे तदावस्थित अभिजात उच्च-मध्यवर्गीय काव्य-संस्कृति में आच्छन्न होकर अपनी विशिष्टता को प्रखर रूप से प्रकट नहीं कर पाते।

यह धारणा गलत है कि आरम्भपरक काव्य व्यक्तित्वादी काव्य है। भारतीय संस्कृति द्वारा विकसित की गयी परम्पराओं में से एक परम्परा आरम्भपरक काव्य की है। आरम्भपरक काव्य में प्रगतिशील जीवन-मूल्य भी प्रकट होते हैं, होते रहते हैं।

अपने लक्ष्यों के प्रति हार्दिक स्नेह के बिना, जिज्ञासा, आत्म-संस्कार, आत्म-निरीक्षण तथा आत्म-संघर्ष, सब व्यर्थ है। लक्ष्यों के प्रति दुर्दान्ति स्नेह की आसक्ति के बिना वास्तविक अस्मिता का विकास नहीं हो सकता, और उन्हीं के संदर्भ से हमेशा यह जाना जायेगा कि कवि किम सतह से बोल रहा है। ध्यान रखना चाहिए कि कवि किम सतह से बोल रहा है, यह हमेशा महत्वपूर्ण होता है और यही उसके निवेदनों या चित्रणों को चोितित करता है।

[सम्भावित रचनाकाल 1959 के बाद। नयी कविता का आत्मसंघर्ष में संकलित]

काव्य की रचना-प्रक्रिया : दो

रचना-प्रक्रिया के सम्बन्ध में मतों की भिन्नता स्वाभाविक है। इसका एक कारण तो यह है कि रचना-प्रक्रियाएँ स्वयं भिन्न-भिन्न होती हैं। वे व्यक्तिस्वभाव, कवि-दृष्टि और विषय-वस्तु के अनुसार बनती-बदलती रहती हैं। रचना-प्रक्रिया का कोई निविशिष्ट सामान्य रूप नहीं है, यद्यपि यह मही है कि उस प्रक्रिया के मूल सत्त्व सर्व-सामान्य हैं।

इस बात की हम को समझें। संवेदनात्मक उद्देश्य, कल्पना, भावना, बुद्धि-मत्त्व मय-गामात्म्य है। उनका कार्य में विना रचना प्रक्रिया सम्भव नहीं है। किन्तु, इन तत्त्वों की विभिन्न मात्राओं, विभिन्न अनुपातों और विभिन्न प्रकार के योगों से विभिन्न विशिष्ट रूप प्राप्त होते हैं। ये योग विभिन्न संवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार पटित होते हैं। ये संवेदनात्मक उद्देश्य रचनाजीन मन की अपनी निधि हैं, और उन पूरे अन्तर्जगत् का अंग है, कि जो अन्तर्जगत् ब्रह्म ने पामा और विकसित किया है। यह अन्तर्जगत् वास्तव-जगत् का आत्मकृत मनोघटित-गम्पादित अन्तःमत्त्व रूप है, और उन त्रिषा-प्रतित्रिषा की सम्मान परम्परा की उपज है, कि जो त्रिषा-प्रतित्रिषा लेखक वास्तविकान से वास्तव के प्रति करता आया है। विशेष में, रचना-प्रक्रिया के भीतरन केवल भावना, कल्पना, बुद्धि और संवेदनात्मक उद्देश्य होते हैं, वरन् यह जीनानुभव होता है जो लेखक के अन्तर्जगत् का अंग है, वह व्यक्तित्व होता है जो लेखक का अन्तर्घोषितत्व है, वह इतिहास होता है जो लेखक का अपना संवेदनात्मक इतिहास है। और केवल यही नहीं होता।

वास्तव से प्राप्त ज्ञान-निधि और भाव-परम्परा लेखक के अन्तर्जगत् में स्थान पाकर, उनके (लेखक के) व्यक्तित्व की आन्तरिक आवश्यकताओं की पूर्ति की दिशा में, अपने विभिन्न रूप (उमके हृदय में) गठित करती हुई उमकी अपनी ज्ञान-निधि और भाव-परम्परा बन जाती है। वास्तव से प्राप्त ज्ञान और भाव लेखक के अन्तर्घोषितत्व में ऐसे घुल-मिल जाते हैं कि वे उमके निजी हो जाते हैं। इसीलिए कोई भी लेखक अपने युग से केवल प्रभावित नहीं होता, वह अपने युग का अंग होता है।

वाक्य-कला-सम्बन्धी जितनी भी समस्याएँ हैं वे इस पूरी-बी-पूरी प्रक्रिया के किसी स्तर-विशेष से सम्बन्धित होती हैं। उदाहरण के लिए, ऐसी समस्याएँ मौजिए जिनको पुराने प्रगतिवाद ने उठाया। कहा गया कि लेखक को अपने युग का सही-सही प्रतिनिधित्व करना चाहिए, इस प्रकार से कि वह युग की हामशील दशा के विरुद्ध प्रगतिशील प्रवृत्तियों को उभारे, समाज में जो शक्तियाँ, विषमता, अनाचार और उत्पीड़न को कायम रखना चाहती हैं, उनके विरुद्ध वह साम्य-मूलक समाज के आदर्श की स्थापना करे और पाठक को वैसी प्रेरणा प्रदान करे।

इस प्रकार के आग्रह के विरोध में जो कहा गया वह सबको विदित है—यह, कि लेखक स्वतन्त्र है, और नेतृत्व तथा शासकों के आदेश को मानने के लिए वह बाध्य नहीं है, कि इस प्रकार के आग्रहों से साहित्य में रेजिमेन्टेशन होना है।

ये सब विवाद हिन्दी-साहित्य के इतिहास की वस्तु हो गये हैं। किन्तु इस विवाद के मूल कारण-स्रोत भले ही आँखों से ओझल हो जायें, वे लुप्त और नष्ट नहीं हुए हैं। आज भी लेखक के दायित्व की बात की जाती है। यही क्यों? एक के देखा-देखी दूसरा भी एग ही प्रकार के भाव और शैली का प्रयोग करता है, एग ही प्रकार की परम्परा और प्रणाली को अपनाता है, और इस प्रकार एक विशेष प्रकार के वाक्य की एक विशिष्ट धारा और रुढ़ि बन जाती है—भाव-रुढ़ि रूप-रुढ़ि, शैली-रुढ़ि। हाँ, यह सही है कि ब्रह्म-स्वभाव के अनुसार विचित् भेद यत्न-नत्र दिखायी देता है। फिर भी वह वाक्य-प्रवृत्ति प्रणाली और रुढ़ि का रूप तो धारण कर ही लेती है, भले ही विशिष्ट ब्रह्मों में हमें विशिष्ट भिन्नताएँ भी दिखायी दें, जैसे प्रमाद और महादेवी के वाक्य में, या शमशेर तथा उमो शैली के किसी दूसरे ब्रह्म में। तो क्या युग स्वयं रेजिमेन्टेशन नहीं करता? रीतिबाल में

विशिष्ट शैली और विशिष्ट भाव प्रणाली की कविता ही क्यों हुई ? क्या वह रेजिमेन्टेशन नहीं था ? और हम अपने युग की शृंखलाओं को भी क्यों स्वीकार करें ? यह सही है कि कोई भी लेखक अपने व्यक्तित्व से, अपने इतिहास से, अर्थात् अपने देश-काल से, स्वतन्त्र नहीं है। किन्तु, जब वह मचमुच स्वतन्त्र होने का प्रयत्न करता है तो इसका अर्थ यह है कि युग बदलने के लक्षण सामने आ रहे हैं, तो दूसरी ओर, यह भी, कि लेखक आदर्श-अनुगमन करने के लिए भीतर से बाध्य हो उठा है, क्योंकि (उपर्युक्त अर्थ में) स्वतन्त्रता, वस्तुतः, एक आदर्श है, वह वास्तविकता नहीं है। अपनी युग की सीमाओं के परे देखकर, परे जाकर, आगे के मार्ग को देखना महत्त्वपूर्ण घटना है। इस बात को हम कैसे भूल सकते हैं।

आज भी हमें (सबे कवियों को) भारतीय सस्कृतिवादी पुरोहित पाठ पढ़ाने रहते हैं कि कवियों को यह करना चाहिए, वैसा होना चाहिए। और इस प्रकार के आग्रह और प्रश्न आगे भी उठते रहेंगे।

इन सार प्रश्नों का सम्बन्ध कवि के अन्तर्जगत् से है। कवि से जब हम यह कहते हैं कि उसे ऐसा करना चाहिए और वैसा नहीं लिखना चाहिए, तो, वस्तुतः, हम उसके अन्तर्जगत् (और उसके अन्तर में स्थित जीवन-मूल्य-पद्धति) पर आक्षेप कर रहे हैं। इस प्रकार के आग्रह उसके अन्तर्जगत् में सशोधित करने के आग्रह हैं।

ये आग्रह चलते हैं या सही हैं, यह मैं नहीं कह रहा हूँ। इस प्रकार के बाह्य से उद्गत आग्रह स्वयं लेखक मान सकता है। ठीक यही लेखक की सिनसियॉरिटी का प्रश्न उठता है। बाह्य से उद्गत आग्रहों को माननेवाले ऐसे बहुतेरे लेखक हो सकते हैं जो 'अवसरवादी प्रेरणाओं से' वैसा मानने के लिए तैयार हो, और बाह्य से उद्गत आग्रहों को स्वीकार कर लें। किन्तु कुछ लेखक नि सन्देह ऐसे भी हो सकते हैं जो स्वेच्छापूर्वक और आत्म-प्रेरणापूर्वक इन बाह्योद्गत आग्रहों को मानें और उन आग्रहों में प्रकट जीवन-दृष्टियों को आत्ममात् करके उन दृष्टियों को ही अपने अन्तर्जगत् का अंग बना लें। लेखक की सिनसियॉरिटी का प्रश्न, वस्तुतः उससे अन्तर्जगत् की अभिव्यक्ति से सम्बन्धित है। यदि वह अभिव्यक्ति कृत्रिम है तो नि सन्देह वही निनसियॉरिटी नहीं है। किन्तु कृत्रिमता केवल इनमिन-सियॉरिटी की ही उपज नहीं होती, वह अकवित्व की [भी] उपज होती है, अर्थात् अन्तर्जगत् की निर्जीवता और जड़ता का प्रमाण हो सकती है।

इसी प्रकार का प्रश्न कवि की नि सगता का प्रश्न है। जब बाह्य में आग्रह सशक्त होते हैं और कवि उनके दबाव को सह नहीं पाता, तो वह अपनी मूलभूत नि सगता का सिद्धान्त प्रतिपादित करते हुए कहता है कि सृजन अकेले में होता है, साहित्य व्यक्ति की उपज है, जो व्यक्ति के लिए है। (बाह्य आग्रहों के दबाव और प्रभाव के निरोध के लिए, प्रतिरोध के लिए, उपर्युक्त तर्क प्रस्तुत किया जाता है।)

यह सही है कि सृजन अकेले में होता है। ऐसी बहुत-सी बातें होती हैं, जो विलुप्त अकेले में होती हैं। कहा जा सकता है कि वहाँ भी सग हाता है। किन्तु, फिर भी, वह ऐकान्तिक सग समाज स्वीकृत या समाज निन्दित होता है। सशेष म, मनुष्य की ऐकान्तिक दत्ता भी समाज के लिए विचारणीय होती है, वरतें कि उसका कोई सामाजिक परिणाम हो या सामाजिक प्रभाव हो। ठीक इसी प्रकार,

सृजन की ऐकान्तिवना में भी महचरत्व होना है, मग होता है। इस मग या महचरत्व के बिना सृजन सम्भव नहीं है। इस सृजन का परिणाम अर्थात् कलाकृति पाठकों के हाथ में जाने पर समाज में प्रवेश करती है, और समाज में अपना प्रभाव उत्पन्न करती है। इसीलिए समाज उस पर सोचता-विचारता है, और जिस कलाकृति का श्रेष्ठतम प्रभाव उत्पन्न होता है, उसका रचयिता समाज द्वारा पूज्य होता है।

संदेप में, इस प्रकार के जितने भी प्रश्न हैं वे कलाकार द्वारा आन्तरिकतः जगत् में सम्बन्ध रखते हैं, अथवा आन्तरिकीकरण की प्रक्रिया से सम्बन्ध रखते हैं, या कलाकार की उस स्थिति से सम्बन्ध रखते हैं कि जब कलाकार स्वतः-मस्तुतः आन्तरिकीकृत जगत् की अभिव्यक्ति करता है, अर्थात् सृजन करता है। इसीलिए कलाकृति में व्यक्त व्यक्तित्व की भी असोचना की जाती है। इसीलिए कहा जाता है कि समुक्त कवि की अति भावुकता अवाञ्छनीय है। अथवा उनकी भाव-दृष्टि में दोष है, अथवा लेखक साम्प्रदायिक (धार्मिक अर्थ में नहीं) दृष्टि से जीवन-जगत की व्याख्या करता है अपनी कलाकृति में, इत्यादि-इत्यादि। दूसरे शब्दों में, कलाकृति में प्रकट अन्तर्जगत् और कवि के व्यक्तित्व की समीक्षा और उसका मूल्यमूल्य किया जाता है, कहा जाता है कि यह भाव कृत्रिम है, या इसमें लेखक की ईमानदारी है, या उसने जीवन को खूब देखा-गहरा है।

आलोचना की दृष्टि से जो बात सबसे पहले सामने आती है कवि-कर्म और रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से वह सबसे अन्तिम है। रचना प्रक्रिया के प्रवाह में रहकर लेखक अपने भावों की शब्दों से तुलना करता है। जो शब्द सर्वाधिक प्रातिनिधिक हैं, उनकी योजना करता है। वह शब्द-माधना करता है। साथ ही सगति और निर्वाह की साधता चलता है, वह अपने ही भावों के उत्तम को समित कर उनका सम्पादन-संशोधन करता है—सगति और निर्वाह के हेतु। जब उनकी शब्दाभिव्यक्ति उसी के लिए रमणीय हो जाती है, तब वह सन्तुष्ट हो जाता है, भले ही आगे चलकर वह उसमें, नवीन-प्राप्त सूक्ष्म-दृष्टि के अनुसार, फिर से संशोधन करे।

दिन-प्राथम्य और आलोचक किसी कलात्मक अभिव्यक्ति के सिंह-द्वार से सीधे अन्तर्जगत् में प्रवेश करते हैं—वह अन्तर्जगत् जो किसी कलाकृति में उद्घाटित हुआ है, वह अन्तर्जगत् जिसमें कलाकार का व्यक्तित्व, उसके जीवनानुभव, उसकी भाव-दृष्टि समायी हुई है। प्राथम्य-आलोचक का मन उस अन्तर्जगत् में रमता है, उसका रस लेता है, उसमें विचरण करता है, और यदि उस अन्तर्जगत् में उसे वही (अपने लिए) बाधा दिखायी दी तो वह वहाँ ठहर जाता है और सोचने लगता है। उसे कलाकार का अन्तर्जगत्, उसमें समाया हुआ व्यक्तित्व और भाव-दृष्टि आकर्षित करती है। और वह यह ढूँढ़ने लगता है और पा जाता है कि वह भाव-दृष्टि उसके लिए (और सभी के लिए) क्यों महत्वपूर्ण है, या नहीं है।

संदेप में, रचना-प्रक्रिया का जो सर्वाधिक मूल-स्थित, सर्वाधिक प्रच्छन्न, किन्तु क्रमशः प्रकट होनेवाला अंश है, वह प्राथम्य और आलोचक के लिए सर्वप्रथम है। कलाकार रचना के समय, शब्दाभिव्यक्ति के सघर्ष में, सगति और निर्वाह के सघर्ष में, भावों के उत्तम को प्रातिनिधिक रूप देने के यत्न में लीन होता है। यह उसका तात्कालिक सघर्ष है। प्राथम्य-आलोचक का यह तात्कालिक यत्न नहीं है। कलात्मक अभिव्यक्ति उसके लिए कलाकृति का वेबल सिंह-द्वार है, जिसमें से

गुजरकर वह अन्तर्जगत् के क्षेत्र में विचरण करता है। इसीलिए मैंने कहा कि पाठक-आलोचक के ध्यान का जो प्राथमिक केन्द्र है वह है अन्तर्जगत्, और रचयिता के ध्यान का जो प्राथमिक केन्द्र है वह है अन्तर्जगत् की प्रातिनिधिक शब्दाभिव्यक्ति और कलात्मक सगति और निर्वाह।

कलात्मक अभिव्यक्ति के मिह-द्वार में से गुजरकर, अन्तर्जगत् में विचरण कर चुकने, रस ले चुकने, व्यक्तित्व और भाव-दृष्टि का प्रभाव ग्रहण कर चुकने के उपरान्त, पाठक-आलोचक अन्तर्जगत् के प्रभाव के परिणामस्वरूप ही सहसा सोचने लगता है कि प्रभाव उत्पन्न करने के वे उपादान कौन-कौन-से हैं, जिन्होंने सफल अभिव्यक्ति की तैयारी की, अथवा सफलता के मार्ग पर चलते-चलते लेखक ने कौन-सी बाधाएँ उत्पन्न कर दीं। अब वह रूप और शिल्प के सम्बन्ध में सोचने लगता है। संक्षेप में, किसी कलाकृति को लेकर पाठक-आलोचक की यात्रा भिन्न दिशा की ओर होती है, सृजन करते समय कलाकार की यात्रा उसके विपरीत दिशा की ओर होती है। इस तथ्य को हृदयगम्य करना आवश्यक है।

तब समझ में आयेगा कि जीवन-जगत् के आन्तरिकरण की प्रक्रिया कलाकार के लिए क्यों महत्त्वपूर्ण है। यह प्रक्रिया कलाकार के वास्तविक जीवन में चलती रहती है। किन्तु क्या वह समुचित रूप से और प्रबुद्ध दृष्टि से युक्त होकर चलती रहती है? यदि कलाकार का जीवन, उसका बाह्य और मानसिक जीवन, तुच्छ है, अर्थात् नव-नवीन संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदनाओं में हीन है यदि उसमें उदार सहानुभूतियों का विस्तार नहीं है, यदि उसमें नितान्त आत्म-बद्धता है, तो फिर ऐसा अन्तर्जगत् कलाभिव्यक्ति के लिए महत्त्वहीन है। संक्षेप में, उस अन्तर्जगत् में महत्त्व की सूचनाएँ चाहिए। (यहाँ महत्त्व का अर्थ है, जो महत्त्वपूर्ण है वह।)

यही कारण है कि आदिमान से कवि को महान् माना गया है उसके अन्तर्जगत् में महत्त्व की स्थापना को देखकर। मैं यह नहीं कह सकता हूँ कि कवि को अध्यात्मवादी, आदर्शवादी, अमुक-तमुक वादी होना चाहिए। मैं सिर्फ यह कहना चाहता हूँ कि कवि के अन्तर्जगत् की ओर आदिकाल से ध्यान गया है, और उसके महत्त्व की स्थापना की गयी है।

किन्तु आधुनिक युग में, जबकि व्यक्ति पर तरह-तरह के दबाव हैं, उनमें से एक दबाव समाज का भी होता है। उसी प्रकार कलाकार पर भी समाज का दबाव होता है। समाज के दबाव के माध्यम भिन्न भिन्न प्रकार के होते हैं। परम्परा का वहन समाज का दबाव नहीं तो क्या है? उसी प्रकार प्रचलित काव्य-प्रणाली से अपनी सगति एक अन्य प्रकार का सामाजिक दबाव ही है। हाँ, यह सही है कि ये दबाव प्रत्यक्ष नहीं, वरन् अप्रत्यक्ष होते हैं। जिस प्रकार इनडायरेक्ट टैक्सेशन (अप्रत्यक्ष कर-व्यवस्था) उपभोक्ता को नहीं खलता, उसी प्रकार समाज के अप्रत्यक्ष दबाव भी सामने नहीं आते, किन्तु वे बराबर सक्रिय रहते हैं।

उसी प्रकार वैचारिक आन्दोलन के रूप में भी कई सामाजिक दबाव होते हैं। ये विशेष आग्रहो अनुरोधों का रूप धारण करते हैं। इस प्रकार के विशेष आग्रह-अनुरोध कभी केवल कलात्मक शब्दावली का रूप भी धारण करते हैं। कला के एक विशेष पैटर्न का आग्रह, कला-सम्बन्धी एक विशेष भाव-दृष्टि के आग्रह, कोई वैचारिक दृष्टि अपनाते के आग्रह, लोकोपयोगी कला-सृजन करने के आग्रह—यह

वस्तुतः सामाजिक दबाव ही है, किसी में किसी भाव-दृष्टि का आग्रह है तो किसी में किसी पैटर्न का आग्रह।

ये सब दबाव या आग्रह उचित होते हैं, यह कहना गलत है। उसी प्रकार ये सब अनुचित होते हैं, यह कहना भी उतना ही गलत है। उनमें से बहुत-से आग्रह न केवल सही, बरन् पूर्णतः उचित हो सकते हैं।

किन्तु आग्रह-कर्ता जब एक वातावरण निमित्त करके कलाकार पर दबाव लाना चाहते हैं, तो वे यह नहीं देखते कि दबाव का, वस्तुतः, क्या प्रभाव होगा। हाँ, यह मही है कि ऐसे बहुतेरे निकल आते हैं। जो अपनी अपरिपक्वता के कारण, अथवा विशुद्ध अवसरवादी दृष्टि से प्रेरित होकर, दबाव ग्रहण करके उस दबाव के अनुसार कलाकृति प्रस्तुत करते हैं, चाहे घटिया ही क्यों न सही। शेष, जो दबाव स्वीकार करना नहीं चाहते, और चाहते हुए भी नहीं ही कर सकते, बेचुप बैठ जाते हैं, अलग हट जाते हैं और तिरोहित होने में ही अपना बह्याण समझते हैं। मेरे खयाल से ये दोनों परस्पर-विपरीत प्रतिक्रियाएँ या परस्पर-वैपरीत्य सही भी हो सकता है, गलत भी। यह विशेष परिस्थिति पर निर्भर है कि कौन-सा गलत है, कौन-सा सही।

किन्तु इन आग्रहों की आधार भूमि, इन आग्रहों के मूल-स्रोत, यदि व्यापक मानवीय सहानुभूति और कठुणा से समन्वित हैं, यदि किसी व्यापक मानवीय

सहानु-

छ अश

आग्रह

कर्ता और लेखक दोनों एकत्र हो सकते हैं, बशर्ते कि (और यह बड़ी शर्त है) आग्रह-कर्ता महोदय रचना-प्रक्रिया में भी सूक्ष्म-दृष्टि रखते हों, और उस रचना-प्रक्रिया का एक सिरे, अर्थात् लेखक के हृदय में तड़पते हुए जीवनानुभव, जीवनानुभवों के सामान्यीकरण (ज्ञान) और भाव-दृष्टि, को खूब समझते हों। पण्डित रामचन्द्र शुक्ल छायावादी रचना प्रक्रिया को नहीं समझते थे, इसीलिए उनका विरोध करते रहे। अधि-से-अधिक, छायावाद को उन्होंने 'अभिव्यक्ति की साक्ष-णिक प्रणाली' ही माना। डॉ॰ रामविलास शर्मा को प्रयोगवादी या नयी कविता में, 'असुन्दर' और 'विद्रुप' से अधिक कुछ नहीं दीखता। शिवशानसिंह चौहान को इस बात का खेद है कि आज की बहानी में 'कथानक' तत्त्व का लोप हो रहा है। अतएव ऐसे आलोचकों के आग्रह, रचना-प्रक्रिया में सूक्ष्म दृष्टि के अभाव में, लादे जा रहे-से और खोखले मालूम होते हैं। कारण यह है कि नयी प्रवृत्तियों और प्रवृत्तियों की रचना-प्रक्रिया में सूक्ष्म-दृष्टि रखने के लिए आलोचक को संवेदनात्मक जीवन-ज्ञान आवश्यक है—ऐसे जीवन का ज्ञान जो नवीन प्रवृत्ति-रूप में सामने आया हो। इसका अर्थ यह नहीं है कि उनके आग्रह, उनके अपन मान्यता-रूप में, स्वभावतः गलत हैं, नहीं, वे सही भी हो सकते हैं। किन्तु जब तक वे लादे जायेंगे, रचना-प्रक्रिया में सूक्ष्म दृष्टि के अभाव में, वे खोखले और निरुपयोगी ही साबित होंगे, और, अपने-आपमें उनके सहोपन के बावजूद, उनका विरोध होता ही रहेगा।

दूसरी ओर, भले ही कोई लेखक वैचारिक दृष्टि से कोई बड़ा आग्रह स्वीकार कर ले, जब तक उस आग्रह के तत्त्वों का आन्तरिकरण नहीं होता, जब तक अन्तर्जगत् के तत्त्वों में उसका रग नहीं चढ़ जाता, तब तक वह हृदय में

तटपते हुए जीवनानुभवों का एक भाग नहीं बन जाता, तब तक उस आग्रह के अनुरूप रचित साहित्य निष्प्राण और कृतिम ही रहेगा। लेखक के लिए मुख्य बात आभ्यन्तरीकरण की है। आभ्यन्तरीकरण की प्रक्रिया केवल विचार तक सीमित नहीं है, वह उममे ज्यादा गहरी, व्यापक और मानसिक है। तब तक लेखक अपने स्वयं के जीवनानुभवों से प्राप्त दृष्टि के रूप में उन्हें नहीं पाता, जब तक आभ्यन्तरीकरण की प्रक्रिया पूरी नहीं हुई, यह समझना चाहिए। मर्यादा आभ्यन्तरीकरण तो तब होता है, जबकि लेखक जिन्दगी में गहरा हिस्सा लेते हुए संवेदनात्मक जीवन-ज्ञान प्राप्त करके, उसी भाव-दृष्टि तक स्वयं अपने-आप पहुँचता है, कि जो भाव-दृष्टि आग्रह-रूप में बाहर में उपस्थित की गयी है।

आग्रह कई प्रकार से उपस्थित होते हैं। कुछ कला के नाम पर, कला की शब्दावली में प्रस्तुत होकर, साहित्य-जगत का शासन भी करने लगते हैं। कुछ समय तक उनका शासन चलता भी है, लेकिन ममाज और राष्ट्र की भिन्न परिस्थितियों में उन्नत पीढ़ी कला की शब्दावली में छिपे आग्रहों की निन्दा करती है। उदाहरण, मन् 1960 के सेंट्रल रिज्यू में टी एम ईनियट के विरुद्ध शब्दस्त आनमण के रूप में लिखा हुआ कार्ल सैपिरो का लेख। महत्त्व की बात यह है कि जीवन-परिस्थिति में परिवर्तन के साथ साथ भाव-दृष्टि बदलने लगती है, और यथार्थ के नये नये पहलू सामने आते हैं, जिन्हें कलात्मक अभिव्यक्ति देने के लिए उपयुक्त शब्द-सम्पदा और परम्परा नहीं होती। लेखक को नये भिरे से प्रयत्न करना पड़ता है। भले ही पुरानी पीढ़ी की नयी पीढ़ी के काव्य में कोई सौन्दर्य न दिखायी दे, किन्तु नयी पीढ़ी को उसमें ही अपना आत्म प्रकाश, अतः सौन्दर्य, दिखायी देता है। पुराने लेखक आग्रह-रूपी शास्त्रों में नये का बंध करने का प्रयत्न करते ही रहते हैं। मजा यह है कि ये आग्रह कला और सौन्दर्य के नाम पर होते हैं, फिर भी नवीन प्रवृत्तिवालों को वे स्वीकरणीय नहीं हो पाते।

संक्षेप में, यथार्थ परिवर्तनशील होता है। अतएव आग्रह भी दो प्रकार के होते हैं—एक वे जो कला या दृष्टि के नाम पर परिवर्तन क्रम की पिछली अर्थात् विगत कड़ी या सीढ़ी की ओर खींचते हैं, और वे जो परिवर्तन-क्रम की अगली कड़ी या सीढ़ी की ओर खींचते हैं। यह अगला या पिछलापन यथार्थ के परिवर्तन-क्रम को देखकर पहचाना जाना चाहिए न कि वैचारिक दृष्टि से उच्चतरता या निम्नतरता की दृष्टि से। ऐसा मैं क्यों कह रहा हूँ ?

यह कहना इसलिए आवश्यक है कि जीवन-परिस्थिति में परिवर्तन से, और यथार्थ के नये-नये पहलुओं के खुलने से, उनके आभ्यन्तरीकरण के द्वारा लेखक का जो संवेदनात्मक वैयक्तिक इतिहास बनता है, वह इतिहास पूर्ववर्ती प्रवृत्ति के कवियों से सर्वथा भिन्न होता है। अतएव इस नवीन प्रवृत्तिवाले की रचना-प्रक्रिया भी बदल जाया करती है और तदनुसार अभिव्यक्ति-शैली भी। अमरीका में आज नवीन काव्य-शैली का जो प्रचलन है, उसके विरुद्ध पुराने कवियों का आक्रोश सर्वथा स्वाभाविक है। उसी प्रकार नवीन काव्य शैली वालों को अपने अस्तित्व के लिए पुरानों का प्रतिरोध करना पड़ता है। यह विरोध वैचारिक दृष्टि से उच्चतरता या निम्नतरता का परिणाम नहीं है, बरन् एक काव्य-प्रवृत्ति के विशेष पैटर्न को और उसके साथ उसके अन्तर्गत समय (विगत) जीवन-तत्त्वों को समेटे रखने और स्थायी बनाने का प्रयत्न है। इसके विरुद्ध नये का विद्रोह

होना स्वाभाविक ही है। दूसरो शब्दों में, पुरानी पीढ़ी के लोग, नयी पीढ़ी के लोगों द्वारा आभ्यन्तरीकृत जगत् और आभ्यन्तरीकरण-प्रक्रिया में विकसित भाव दृष्टि और उन दोनों से उत्पन्न अभिव्यक्ति-प्रक्रिया—इन सबको असुन्दर, निपिद्ध और बेकार ठहराने का प्रयत्न करते रहते हैं, कभी कसा और सौन्दर्य के नाम पर, कभी आध्यात्मिक आदर्श के नाम पर, कभी सामाजिक प्रगति के नाम पर।

इसका अर्थ यह नहीं है कि लेखक, वैचारिक अथवा भावना की दृष्टि से, जन-विरोधी, लोक-विरोधी, प्रगति-विरोधी हो नहीं सकता। वह बराबर हो सकता है, और उसका वंसा होना दिखायी भी देता है। किन्तु किसी लेखक की विचार-धारा पर आक्रमण करना एक बात है, आभ्यन्तरीकृत संधार्थ की कवि-कृत व्याख्या पर आघात करना एक बात है, किन्तु उस पूरी काव्य-प्रणाली पर चोट करना एक असंगत बात है, उस पूरी रचना-प्रक्रिया और अभिव्यक्ति-शैली पर आघात करना बात ही दूसरी है। जिस प्रकार आदर्श के शब्द-व्यापार में नितान्त अवसरवाद और बेईमानी दिखायी देती है, उसी प्रकार यथार्थ के उद्घाटन के नाम पर भी अवयार्थ और कृत्रिमता भी सामने आती है। यह तो विशिष्ट-विशिष्ट लेखक की विशिष्ट-विशिष्ट रचनाओं को सामने रखकर ही तय किया जा सकता है।

संक्षेप में, लेखक की रचना-प्रक्रिया के प्राथमिक और निगूढ स्तर—अर्थात् लेखक का अन्तर्जगत्, लेखक के अन्तर्जगत् का सवेदनात्मक पुञ्ज, लेखक का समग्र व्यक्तित्व—पाठक और आलोचक के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण होता है, और उसके आकलन के माध्यम से रस-ग्रहण होता है। अतएव सबसे अधिक वाद विवाद, सबसे ज्यादा बहस, इसी को लेकर होती है।

क्यों होती है? इसलिए कि सवेदनात्मक अन्तर्जगत् अर्थात् जीवनानुभव, रचना-प्रक्रिया के दौरान में, अपने विशेष सवेदनात्मक उद्देश्यों को लेकर अवतीर्ण होते हैं। ये सवेदनात्मक उद्देश्य, एक ओर, लेखक के अन्तर्व्यक्तित्व का एक भाग हैं, उसके अनुभवात्मक इतिहास से सम्बन्ध रखते हैं, उसने जो कुछ आत्मसात् किया है, जो कुछ पाया और खोया है उससे नाता रखते हैं, उसकी विद्यमान जीवन-स्थिति और मनोदशाओं से सम्बन्धित रहते हैं। इन सवेदनात्मक उद्देश्यों से प्रेरित होकर ही कलात्मक अभिव्यक्ति होती है। रचनाओं में प्रकट इन सवेदनात्मक उद्देश्यों को ध्यान में रखकर ही कवि के अन्तर्व्यक्तित्व का, उसके अनुभवात्मक जीवन का, उसकी भाव दृष्टि का हमें अनुमान होता है। इस प्रकार ये एक ओर अन्तर्व्यक्तित्व की, तो, दूसरी ओर रचना को एक-दूसरे से जोड़ देते हैं।

जीवन में जो कुछ अजित है, जो कुछ सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदना के रूप में प्राप्त है, अर्थात् जो कुछ विशिष्ट अनुभव है, और जीवन-जगत् सम्बन्धी जो कुछ आत्म-कृत सामान्यीकरण हैं, जो भी जीवन-मूल्य आत्मसात् किये हैं, और जिनके लिए सधर्प किया है, जो संस्कार जो आदर्श जो यथार्थ हृदय का अनन्य अंग बन गया है—वह सबका सब स्थिर रूप में व्यक्तित्व का अंग होता है। दैनिक जीवन के दैनिक कार्यों में व्यस्त रहने से हम उस सौन्दर्य क्षण से दूर रहते हैं, जब मन द्रवित हो जाता है, कल्पना सक्रिय होकर चित्र उपस्थित करते हुए हमें जीवन के रंगों में डूबने लगी है जब हम गहन होकर विस्तृत होने लगते हैं। यह आवश्यक नहीं है कि ऐसे क्षण हमें अपने अकेले में किसी कमरे में किसी टेबिल के पास मिलें और लेखनी लेकर बैठने के लिए मजबूर करें। बिल्कुल

नहीं। डूबकर फँसने के ये निजी क्षण रास्ते चलते, बात करते, या कभी-कभी बिल-कुल भीड़ में या एकान्त में भी, मिला सकते हैं। यह भी आवश्यक नहीं है कि ये क्षण हम अभिव्यक्ति के लिए मजबूर करें। फिर भी ये अद्वितीय भ्रम हैं, प्रतीति के क्षण हैं, क्योंकि ये सौन्दर्य के क्षण हैं, रमात्मक क्षण हैं। ये क्षण केवल कलाकार को ही प्राप्त नहीं होते, वे सामान्य जन को भी प्राप्त होते रहते हैं। इन्हीं क्षणों से समृद्ध पाठक, आत्माभिव्यक्ति से दूर रहकर भी, अन्य द्वारा रचित कलाकृति में अपनी अभिव्यक्ति देखता है। ये क्षण मानवता के लक्षण हैं—उस मानवता के, जो व्यक्ति और देश से ऊपर रहते हुए भी प्रत्येक हृदय में समायी हुई है।

‘स्व’ से ऊपर उठना, खुद की घेरेबन्दी तोड़कर कल्पना-सज्जित सहानुभूति के द्वारा अन्य के मर्म में प्रवेश करना, मनुष्यता का सबसे बड़ा लक्षण है। इस प्रकार की व्यापक और उदार सहानुभूति—कल्पनाशील सहानुभूति—मानवता के पिछले इतिहास ने, साहित्य और धर्म ने, कला और सस्कृति ने, सस्कार-रूप में हमें प्रदान की है। यही नहीं, बुद्धि स्वयं अनुभूत विशिष्टों का सामान्यीकरण करती हुई हमें जो ज्ञान प्रस्तुत करती है, उस ज्ञान में निश्चय ‘स्व’ से ऊपर उठने, अपने से तटस्थ रहने, जो है उसे अनुमान के आधार पर और भी विस्तृत करने की प्रवृत्ति होती है। भाषा स्वयं सामान्यीकरणों से उत्पन्न है। इस प्रकार, एक ओर तटस्थ रहकर, तो दूसरी ओर अपने से ऊपर उठकर, अपने से परे जाकर, विस्तार करने की प्रवृत्ति हममें पहले ही से विराजमान रहनी है। भावना हमें डूबी देती है और परिचालित करती है, संचालित करती है। सवेदनात्मक ज्ञान के आधार पर और ज्ञानात्मक सवेदनाओं के आधार पर, हम एक साथ तटस्थ और तन्मय, अपने से परे और अपने में निमग्न, अपने से बाहर और अपने अन्दर, एक साथ रहते हैं। सहानुभूतिशील कल्पना और कल्पनाशील सहानुभूति हमें आत्म-विस्तार के लिए उद्यत कर देती है। संक्षेप में, बाह्य और अन्तर का भेद उस समय लुप्त-सा हो जाता है।

ऐसे क्षणों पर केवल कलाकार का अधिकार नहीं होता, वे सामान्य जनो को भी निरन्तर प्राप्त होते हैं। यही कारण है कि साहित्य रचा और समझा जाता है। जिस प्रकार बुद्धि विशिष्टों का सामान्यीकरण करती है, उसी प्रकार कल्पना भी विशिष्ट का हम प्रकार मनश्चित्त बनाती है, कि वह मनश्चित्त सारे तत्समान विशिष्टों का प्रतिनिधि हो जाता है। ऐसे मनश्चित्त की प्रातिनिधिकता एक प्रकार का सामान्यीकरण नहीं तो क्या है?

किन्तु ये सारी मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाएँ हमारे सामान्य जीवन में ही चलती रहती हैं। उन्हीं से हमारी भाव-सम्पदा बनती है। हृदय में जीवन-मूल्यों की सवेदनात्मक स्थिति उन्हीं के कारण है। संक्षेप में, निमग्नता और तटस्थता के योग से उत्पन्न आत्म-विस्तार, हमारे न देखे-जाने-पहुँचाने सामान्य जीवन का ही अंग है।

यह सही है कि व्यक्तियों के आत्म वैभव की कोटियाँ होती हैं। कोई आदमी बहुत पढ़ा-लिखा होकर भी जड़ हो सकता है, और कोई डिप्लोमारी न होकर अत्यन्त परिष्कृत हो सकता है, कोई विद्यार्थी पण्डित नाथ्य और कला के प्रति निमग्न और जड़ हो सकता है, लेकिन कोई बहुत मामूली पढ़ा-लिखा उसके प्रति सहज सवेदनाशील हो सकता है। यह आवश्यक नहीं है कि ‘महान्’ आलोचन

सवेदनशील हो। यूनिवर्सिटियों के डाक्टरों की जड़ता दर्शनीय और प्रदर्शनीय है। ज्ञान के अहंकार में अज्ञान के अन्धकार का कुछ ऐसा शुद्ध रूप हमें उनमें मिलता है कि लगता है क्या और माहित्य की छाती पर बैठे हुए ये टीले हैं।

ऐसे मौन्दर्य-क्षणों, ऐसी मनोवैज्ञानिक क्षणों, से वचित अथवा अल्प-समृद्ध, दरिद्र जो आलोचक है, वह अपने का चाहे जितना बड़ा समझे—साहित्य-क्षेत्र का अनुशासक समझे—बट, वस्तु, माहित्य-विश्लेषण के अयोग्य है, कला-प्रक्रिया के कार्य में अक्षम है, भले ही वह माहित्य का 'शिखर' बनने का स्वांग रचे, मसीहा बने।

आलोचक के लिए सर्व-प्रथम आवश्यक है अनुभवात्मक जीवन-ज्ञान, जो निरन्तर आत्म-विस्तार में अजिन होता है। खुद की घरेबन्दी में रहनेवाले कुर्सी-तोड़ मसीहाओं के घूमे की वह बात नहीं। मतलब यह कि कला की बहुत-सी समस्याएँ केवल अज्ञान के कारण पैदा की जाती हैं, जबकि अमल में वे होती नहीं, हों नहीं सकती।

ऐसे लोगों के जो भी विश्लेषण और निर्णय होते हैं, वे कलाकार की रचना-प्रक्रिया को बिना देखे-ममझे होते हैं। वह आलोचना, जो रचना-प्रक्रिया को देखे बिना की जाती है आलोचक के अहंकार से निष्पन्न होनी है, भले ही वह अहंकार आध्यात्मिक शब्दावली में प्रकट हो, चाहे कलावादी शब्दावली में, चाहे प्रगतिवादी शब्दावली में।

उपर्युक्त या मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया बतायी गयी, वह सामान्य जीवन में ही होती है। वह हमारे अन्तर्जीवन को समृद्ध करती है, और उसी समृद्धि का एक भाग बन जाती है। कलाकार के अन्तर्जीवन का भी वह एक भाग होती है।

सवेदनात्मक उद्देश्य इसी भाव-समृद्धि के अंग हैं और उसी से उद्गत होते हैं। लेखक के पूरे व्यक्तित्व से समुद्गत ये सवेदनात्मक उद्देश्य, उसके अनुभवों का विशेष रूप में सफलन करते हुए उन्हे अपनी पूर्ति की दिशा में प्रवाहित कर देते हैं। यह पूर्ति (लेखक-कलाकार के लिए) अभिव्यक्ति में होती है। साधारण जन की आत्म-पूर्ति की दिशा भिन्न होती है। उसके लिए वह सूक्ष्म दृष्टि या मर्म-दृष्टि के रूप में अवतरित होनी है, और वह उसके सवेदनात्मक जीवन-ज्ञान या जीवनानुभूति का अंग बन जाती है।

सवेदनात्मक उद्देश्यों द्वारा परिचालित, और आत्म-पूर्ति की विशेष दिशा में प्रवाहित, यह अनुभव-पूज वत्पना द्वारा विस्तृत और भूतिमान हो उठता है, किन्तु साथ ही प्रवाहशील भी। अनुभव-प्रवाह चित्त-प्रवाह में परिणत हो जाता है। सवेदनात्मक उद्देश्यों की प्रक्रिया, सवेदना और ज्ञान के योग में, वत्पना-चित्रों को विभिन्न विधान करती हुई एक ओर बहा देती है। अथवा यों कहिए कि वत्पना का अपना लौजिक तैयार हो जाता है। मन वत्पना की इस स्वाभाविक गति में घुलता हुआ और उसमें तन्मय होता हुआ उसके सवेदनात्मक रस का पान करने लगता है। निःसन्देह यह मौन्दर्य-क्षण है, रस-क्षण है, जिसे कलाकार और सामान्य-जन दोनों प्राप्त करते हैं। जीवनानुभवों के ये मौन्दर्य-क्षण हैं जिनमें वत्पना-चित्र स्वयं प्रातिनिधिक हो उठते हैं। इन्हीं हम कलात्मक सूक्ष्म-दृष्टि का क्षण भी कह सकते हैं, अथवा जीवन के सारभूत यथार्थ का क्षण भी कह सकते हैं।

सवेदनात्मक उद्देश्यों का उत्पत्ति-स्थल, उनका उद्गम स्रोत, आत्मचरित्रा-

रमक है। उनके सम्बन्ध-मूलक कलाकार की मनोरचना से लेकर उसके व्यक्तिगत इतिहास तक में समाये रहते हैं। यही कारण है कि प्रत्येक साहित्य, मूलतः और सारतः, आत्मचरित्रात्मक है, भले ही बाहर-बाहर में वह चाहे जितना वस्तुवादी क्यों न दिखायी दे। उसकी यह आत्मचरित्रात्मकता मुख्यतः, अभिव्यक्ति के लिए लाये जानेवाले अनुभवों के संवेदनात्मक महत्त्व-बोध में है। यदि लेखक के पास संवेदनात्मक महत्त्व-बोध नहीं है, या क्षीण है, तो उन विशिष्ट अनुभवों की अभिव्यक्ति क्षीण होगी।

संवेदनात्मक उद्देश्यों को देख-परखकर ही यह पहचाना जा सकता है कि लेखक किस प्रकार का प्रभाव उत्पन्न करना चाहता है। एक ओर, यदि हम उन्हें देख लेखक के अन्तर्व्यक्तित्व के सम्बन्ध में अनुमान कर सकते हैं, तो दूसरी ओर, कलात्मक प्रभाव का विश्लेषण भी संवेदनात्मक उद्देश्यों के सन्दर्भ के बिना नहीं हो सकता।

लेखक, जो कि अपनी संवेदनात्मक क्षमता से साहित्य सृजन करता है, वह संवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार परिचालित होता है। वह अपनी अभिव्यक्ति का पैटर्न भी संवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार बनाता है। दूसरे शब्दों में, संवेदनात्मक उद्देश्य, एक ओर, आत्मचरित्रात्मक होते हैं, तो दूसरी ओर, वे एक विशेष प्रकार का कलात्मक प्रभाव उत्पन्न करने के लिए अभिव्यक्ति का विशेष पैटर्न गूँथत है, तो तीसरी ओर, वे संवेदनात्मक उद्देश्य अपने धक्के से हृदय में स्थित जीवन-अनुभवों अर्थात् ज्ञानात्मक संवेदन और संवेदनात्मक ज्ञान को जाग्रत और सकलित करके उन्हें अपनी दिशा में प्रवाहित करते हैं। जाग्रत अन्तश्चेतना में अर्थात् इस प्रक्रिया में, कल्पना उत्तेजित होकर संवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार अनुभवों के साकार चित्र प्रस्तुत करती जाती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि संवेदनात्मक उद्देश्यों का कार्य, प्रारम्भ से लेकर अन्त तक, अन्तर्व्यक्तित्व की विशेषताओं और उसकी हलचलों से लेकर अभिव्यक्ति के अन्तिम पैटर्न तक, होता है। यह संवेदनात्मक उद्देश्य, अन्तर्व्यक्तित्व और आन्तरिकीकृत जगत् का प्रतिनिधित्व करते हुए जाग्रत और सकलित अनुभवों का मनस्पटल पर एक के बाद एक मूर्तिमान करते हुए आगे बढ़ चलता है।

संवेदनात्मक उद्देश्यों को देखकर लेखक के अन्तर्व्यक्तित्व की रचना के अन्तर्गत जीवन-तत्वों की और उनकी अभिव्यक्ति को देखा जा सकता है। प्रयोगवादी कविता के संवेदनात्मक उद्देश्यों को न समझने के कारण ही उसके सम्बन्ध में बहुत-सी भ्रान्तियाँ फैलायी गयीं। उसे या तो राजनैतिक रूप से प्रतिक्रियावाद कहा गया, या भारतीय मस्कृति के सन्देश [और] उसकी आत्मा के प्रतिकूल। होना तो यह चाहिए था कि संवेदनात्मक उद्देश्यों को समझकर, उन संवेदनात्मक उद्देश्यों को जाग्रत करनवाली जीवन-भूमि का विश्लेषण करते हुए, उन संवेदनात्मक उद्देश्यों की सहज मानवीयता—उन रचनाओं की सहज मानवीयता—को हृदय-गम किया जाता। लेकिन इस प्रकार की कविताओं को एतदम अमृन्दर, प्रतिक्रियावादी विद्रुप या निषेधात्मक कहकर टरना दिया गया। आलोचकों का उद्देश्य इस वाक्य प्रवृत्ति का समझना नहीं था, बल्कि उगम सपर्यं करके उसे नष्ट कर देना था।

लगभग ऐसे ही उद्देश्य में परिचालित होकर पण्डित रामचन्द्र शुक्ल ने छाया-

वाद का विरोध किया। उन्होंने जब छायावाद से समझौता भी किया तो उसे 'अभिव्यक्ति की साक्षात्कार प्रणाली' कहकर छुट्टी पायी। लेकिन यह नहीं दखा कि आखिर लेखक इस प्रकार की प्रणाली को क्यों अपनाना चाहना है, या यो कहिए कि इस प्रकार की अभिव्यक्ति-प्रणाली आखिर कवियों के लिए क्यों स्वाभाविक हो उठी।

कहने का तात्पर्य यह कि अभिव्यक्ति की प्रणाली बदलते ही आलोचकों की नाडी छूटने लगती है। मुझे इस बात का गहरा सन्देह है कि इसका कारण यान्त्रिक बुद्धि है। अपनी-अपनी धियेंरीज और सिद्धान्तों के कटघरे में किसी नयी प्रवृत्ति को न फँसते देखकर उस नयी प्रवृत्ति को ही निन्दित किया गया, न कि उन सिद्धान्तों को बदला [गया,] अथवा उन सिद्धान्तों के सम्बन्ध में अब तक उनकी अपनी जो समझ थी उसमें परिवर्तन किया [गया]। उन्हें अपने-अपने बौद्धिक मानसिज ढाँचों की ज्यादा फिक्र थी, किसी नयी प्रवृत्ति के जीवन्त तथ्यों की नहीं।

सर्वेदनात्मक उद्देश्य विद्युत की वह धारा है जो अन्तर्व्यक्तित्व में प्रसृत होकर जीवन-विधान करती है, कला-विधान करती है, अभिव्यक्ति-विधान करती है। आत्मचरित्रात्मक और मृज्जशील ये सर्वेदनात्मक उद्देश्य, हृदय में स्थित जीवन्त अनुभवों को सकलित कर उठे, कल्पना के महयोग से उद्दीप्त और मूर्तिमान करते हुए, एक ओर प्रवाहित कर देते हैं। यह कला का प्रथम क्षण है, या, कहिए, सौन्दर्य-प्रतीति का क्षण है। यह क्षण सामान्य-जन को भी प्राप्त होता रहता है।

किन्तु कला का द्वितीय क्षण तब उपस्थित होता है जब लेखक में शब्द-सर्वेदनाएँ जाग्रत होकर, वह विषय-तत्त्वों को व्यक्त करने लगता है। यह क्षण दो कारणों से महत्वपूर्ण है। एक तो इसलिए कि अब शब्द-सर्वेदनाएँ और भाव-सर्वेदनाएँ दोनों एक-दूसरे में सन्तुलित होने लगती हैं। दूसरा, इसलिए भी कि लेखक का मन दर्शक और भोक्ता, इन दो के बीच में केवल विभाजित ही नहीं होता। अब दर्शक केवल निष्क्रिय नहीं रहता, बल्कि सक्रिय हो जाता है, और साथ ही वह विषय-तत्त्व के मनोरूपों को व्यक्त करने का प्रयास करने लगता है। संक्षेप में अब यह दर्शक एक क्रियावान् शक्ति बन जाता है। किन्तु उसकी क्रिया मनारूपों के सम्बन्ध में होने से एक विशेष परिस्थिति निम्न हो जाती है। वह परिस्थिति इस प्रकार है।

न केवल अन्तर का द्विधा विभाजन होना है, वरन् यह कि इस दर्शक-मन को शब्दाभिव्यक्ति में देर लगती है। फलतः उसे सर्वेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार प्रवाहित होनेवाले मनोरूपों की गति को धाम लेना या मन्द करना पड़ता है, उसे सन्तुलित करना पड़ता है। इस बीच शब्द-सर्वेदनाएँ जाग्रत होकर अपना कार्य मनोनुकूल पूरा कर चुकती हैं। इस बीच कभी-कभी, सम्भवतः, सर्वेदनात्मक उद्देश्यों में परिचालित मनोरूपों की गति ही लुप्त हो जाती है, और रचित शब्दावली का भावार्थ भी पूरा नहीं हो पाता।

मेरा मनलव तटस्थता और तन्मयता में है। यदि दर्शक मनोरूपों की गतियों से इतना निर्लिप्त है कि वह शब्द-सर्वेदनाओं में खो जाता है और मनोरूपों की गति जड़ हो जाती है, तो ऐसी निर्लिप्तता भी उसका काम की नहीं होनी। और यदि वह उन मनोरूपों की गतियों में पूर्णतः विलीन हो जाता है, तो शब्द-सर्वे-

दनाओ के लिए अवकाश की हीनता के फलस्वरूप अभिव्यक्ति निर्बल अथवा दुर्बल हो जाती है। अतएव उसे मनोरूपों की गतियों को प्रवाहित करनेवाले सवेदनात्मक उद्देश्यों से एकाकार होकर, साथ ही उन मनोरूपों का मञ्चा लेते हुए, उनकी गतियों को आत्ममात करके हुए, चरना पड़ता है। दूसरे शब्दों में, उसे अनवरत रूप से एकीभूत स्थिति और द्विधा-रूप स्थिति कायम रखनी पड़ती है।

किन्तु कबल इतना ही नहीं होता। शब्द-सवेदनाओं और भाव-सवेदनाओं की परस्पर तुलना से अतीकृत अभिव्यक्ति के फलस्वरूप, रचना का जो अंश तैयार हो जाता है वह स्वयं एक फोर्स, एक शक्ति, बन जाता है, और यदि अनुभवात्मक सवेदनाएँ (विषयभूत मनोधाराएँ) क्षणमात्र लुप्त भी हुईं, तब भी वह शब्दात्मक रचना खण्ड स्वयं उसे अगला मार्ग सुझा देता है।

शब्द सवेदनाओं को प्राप्त करते हुए लेखक जाने अनजाने अपनी मूल भाव-सम्पत्ति और मनोधारा में भी परिवर्तन करता रहता है। शब्द-सवेदनाएँ नवीन एसोसिएशन्स को आप्रत कर देती हैं। फलतः, वह मूल मनोधारा यदि इस प्रकार से इन एसोसिएशन्स को प्राप्न करके समृद्ध हो जाती है, तो दूसरी ओर उसका—उस मनोधारा का स्वयं का—मूल रूप स्वरूप बहुत-कुछ बदलता जाता है। यह महत्त्व की बात है। प्रारम्भिक स्फूर्ति न जो तत्त्व विधान और रूप-विन्यास किया था, वह परिवर्तित होता रहता है।

बुद्धि का कार्य यही उपस्थित होना है। उसे वाक्य निर्वाह करना पड़ता है। मूल मनोधारा ने अपने आवेग में ह्रस्व तत्त्वों को नाकर खड़ा कर दिया, कल्पना को उद्दीप्त कर दिया, और सवेदनात्मक उद्देश्यों की पूर्ति की दिशा में उसे प्रवाहित कर दिया। किन्तु शब्द साधना के समय नवीन भाषात्मक अनुपग, नवीन अनुभव उपस्थित होते हैं। वे मूल्यवान होने पर भी उन्हें जाने-अनजाने आत्मसात् करने पड़ती हैं। उनकी छांट अर्थात् सशोधन होता

अमल में, शब्दाभिव्यक्ति के समय लेखक मनोधारा के अन्तर में और भी अधिक प्रवेश करता है। उसके लिए वह अधिकाधिक तत्त्व-साक्षात्कार का और आत्म साक्षात्कार का काल है। एक प्रकार में वह उसके आत्म-निर्माण का भी काल है। शब्दाभिव्यक्ति तो केवल उसका एक माध्यम है। सवेदनात्मक उद्देश्यों की तीव्रता पर यह निर्भर करता है कि कहीं तक वह आगे बढ़ेगा। सवेदनात्मक उद्देश्यों की तीव्रता के अभाव में—अर्थात् प्रेरणा के अभाव में—उसकी रचना बहुत आगे बढ़ नहीं पाती। वह क्षणित हो जाती है, अथवा उसे जैसे-तैसे करके वह निवटा देता है उसका तत्त्व-साक्षात्कार, आत्म साक्षात्कार छिछला और पतला, विरल और तुच्छ होना है।

किन्तु लेखक के पास यदि उतनी प्राण-अग्नि है, तो नि मन्देह [वह] अब तक निमित्त शब्दात्मक रचना की सहायता से अपना अगला कदम भी देख लेता है। जीवन अनुभवों में डबी हुई उसकी बुद्धि, रचना के सवेदनात्मक उद्देश्य से एकाकार होकर, आगे का पथ प्रशस्त करती है। फलतः वाक्य निर्वाह होता चलता है। यह बुद्धि, सवेदनात्मक उद्देश्य के अनुसार, शब्द-योजना और अभिव्यक्ति निर्माण में एक सम्पादक का, सशोधक का, कार्य करती है। दूसरी ओर,

वह सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदनाओं को सक्षम में रखकर, उनसे अनुप्राणित होकर, आगे बढ़ती है। यह बुद्धि जीवन-तत्त्व में, जीवन-मयार्थ में, प्रवेश करनेवाली बुद्धि है। वह एक साथ कई कार्य करती है। भाव-मात्रा में वह ठीक दिशा को सूचित करती रहती है, सवेदनात्मक उद्देश्य से प्रेरित होने के कारण। जीवन-अनुभवों में सूक्ष्म दृष्टिफल को वह सामान्यीकरणों का रूप देती चलती है। तीसरी ओर, अभिव्यक्ति-निर्माण में वह सम्पादक-संशोधक का काम भी करती है, अतएव वह रूप-रचना में भी महायक होती रहती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि द्विधा-विभाजित मन की प्रक्रिया में तटस्थता नामक जो एक आत्म-स्थिति पैदा हो जाती है, वह तटस्थता नामक आत्म-स्थिति एक त्रिधावान् शक्ति है, और त्रिधा में गतिमान होने के लिए ही उपस्थित रहती है।

[सम्भवतः अपूर्ण। सम्भावित रचनाकाल 1959 के बाद। नये साहित्य का सौन्दर्य-शास्त्र में संकलित]

कलात्मक अनुभव

बाल्यकाल से ही हमारा मनोमय जीवन आरम्भ हो जाता है। कल्पना कीजिए ऐसे बालक की, जो आस-पास के जगत् की सवेदनाएँ ग्रहण कर, फिर उस जगत् के विम्बों को अपने मन में घुमाता-फिराता हो। अपनी माँ से मिलने आनेवालिचों के वह चेहरे देखता रहता है। उनके वस्त्र, उनके मुख की आभा-रेखाएँ, उनके व्यवहार की विशेषताएँ देख-देखकर, वह बालक उनक सम्बन्ध में, उनके जीवन के सम्बन्ध में, तरह-तरह की कल्पनाएँ करके आत्मलीन होता रहता है। वे कल्पना-चित्र कभी उसे रमा दें, या उदास कर दें, या कभी हँसा दें, अथवा एक अपरिचीम कुतूहल उद्दीप्त कर दें। मुख्य बात यह है कि सवेदनाएँ, भावनाएँ, बोध-शक्ति, परस्पर सहकार करके उसे निराले जगत् में ले जाती हैं। वह निराला जगत् कल्पना का लोक है, फिर भी वह वास्तविक जगत् की प्रतिमाओं ही से बना हुआ है। उस जगत् में वास्तविक के स्वप्न के रंग हैं। बालक का मन उसमें डूब जाता है।

कभी पड़ोसी के यहाँ कोई दुर्घटना हो जाती है। बालक उस दुर्घटना के मनोमय चित्र बनाता रहता है। उसे पता चलता है कि वहाँ एक नन्हा मर गया। मरने के पहले (माँ ने बताया था) जोर की साँस लगी थी। भयानक साँस! बादक उस साँस की कल्पना करता है। उस नन्हे को कौन-सी वेदनाएँ होती होगी? कौन-सी तकलीफ होती होगी? उसकी माँ का जी किस तरह रोता होगा? उसके जी पर क्या बीती होगी? बालक का हृदय इन काल्पनिक चित्रों में भीगता रहता है।

फटा फटा टाट है, हमारे यहाँ आरामकुमियाँ हैं। लच्छू के यहाँ कैसी भन्नाती हुई गहरी उदासी है, हमारे यहाँ चहल-पहल ! लेकिन जब अपने घर कृष्णा बाका मुझे गोद में ले लेते हैं, तो लच्छू खड़ा-खड़ा तानता रहता है। उसकी माँ मुझे दूर-दूर भले ही रखे, जी होने पर वह मुझे शर फाँकने को भी देती है। लेकिन लच्छू ! न जाने उसके दिल में क्या है ! मेरा क्या गुनाह कि मैं बड़े आदमी का लडका हूँ ! मैंने कौन-सा पाप किया ! वही तो यह निबर, यह भाफ शर्ट उतार-कर फेंक दूँ ! लेकिन क्या बहूँ, माँ बहुत डाँटती है। तो क्या ! लच्छू भले ही अक्ड़े, मैं जान बूझकर उसे हँसाऊँगा, उससे सेलूँगा, उसकी उदामी नाह दूँगा। लच्छू आखिर कृष्णा बाका का लडका है। आज लच्छू उदास है, वृत्त उदास ! आज मैं उससे जरूर सेलूँगा। उसके आगे नाचूँगा ! अगर वह जो-भर भी मुसकरा उठे, मजा आ जायेगा ? कृष्णा बाका खूब खुश होंगे। लेकिन, ऐसा क्यों होता है ! कृष्णा बाका की नौकरी क्यों छूट जाती है ? वे तो बड़े शान्त स्वभाव के हैं !

वे प्राइवेट नौकरी क्यों करते हैं ? नाना कह रहे थे, सरकार उन्हें नौकर नहीं रखती। कहते हैं घरसो पहले, जब मेरा जन्म भी नहीं हुआ था, उनके घर में बम मिले थे, बन्दूकें भी, तमचे भी। सबसे उनका भाग्य फिरा। सज़ा काटकर आये। क्या होती है मजा ? बड़ी बड़ी दीवारें, बाल-कोठरी। हाथ-पाँव में ज़ंजीरें ! चक्की पीसनी पड़ती है, चक्की !" घर उजड़ गया। सब मुनीमी करते हैं। कोई उन्हें पूछता नहीं। घरवाले, हमारे नाना, पिताजी, सब—सब उन्हें बेवकूफ कहते हैं। कहते हैं उन्होंने बीच में एक अखबार भी निकाला, और चीपट हो गये। अब तो सरकारी नौकरी मिस ही नहीं सकती। सोय भी उन्हें बेवकूफ कहते हैं।

लेकिन कृष्णाराव कैसे हैं ! बेवकूफी करते रहते हैं। आखिर उन्होंने यह क्यों नहीं सोचा कि सबसे पहले बेवकूफी की छानबीन की जाय और अपना सतीजा कागज में लिखकर, उस कागज को सबके चेहरे पर दे मारें ! कृष्णाराव कृष्ण नहीं, शरकर महाराज हैं। महेश है, जिनके हाथ में किसी जमाने में बम था। वह बम मुझे अभी भी दीख रहा है। कोई भी रखने को तैयार नहीं, इसलिए कि वे बेवकूफ हैं। मुझे भी लोग बेवकूफ कहते हैं। मैं अटक्ता हूँ, सवाल का जवाब देते नहीं बनता। इसीलिए मेरी पिटाई होती है। कई बार तो चाँदनी की मूँडेर पर बैठा कि नीचे कूदकर कूच कर जाऊँ। लेकिन नहीं खयाल आता है कि मैं सड़क पर मरा पड़ा हूँ, मेरे मिर के पास घाड़ मारकर माँ रो रही है, पिताजी पैर सठा रहे हैं। नहीं-नहीं, मैं अपने माँ-बाप को दुःख नहीं दूँगा ! मरूँगा नहीं, जिन्दा रहूँगा। बेवकूफी नहीं करूँगा नहीं ही।

लेकिन मैं भी जितना टक्का हूँ ! उनमें एक दिन रास्ते में इक्की माँग बैठा ! उन्होंने वग़र एक् इक्की निकालकर दे दी। पिताजी बड़े नाराज हुए। उससे इक्की क्यों ली ! कृष्णाराव के लिए उनके मन में दया-भाव है। मुझे वह पसन्द नहीं। कृष्णा बाका एक इक्की तो क्या, मुझे सब कुछ दे सकते हैं, मिवाय भार के।

लेकिन टक्का तो मैं हूँ ही। नाना ने कल रामायण सुनायी। उनकी नीली चादर मुझे पसन्द है, और उसके भीतर दुवका बैठा उनका गोरा आँग। पहानी

बहते-कहते मुझसे ज्यादा हंसते हैं। उन्होंने कहा कि जीव हत्या पाप है। लेकिन, रोज़ खुद खटमल मारते हैं, मारते बैठते हैं। जो हो, जीव-हत्या पाप जरूर है। मरते वक्त कितनी तकलीफ़ होनी होगी जीव को। कल वारिश हुई। गनी पानी में भर गयी। पानी में लगातार छेद पड़ते जा रहे थे। बड़ा मज़ा आ रहा था। एक जीव फँस गया। शायद झीगुर था। मैंने पानी में से उसे खलम करना चाहा। लेकिन मेरी कोशिशें बेकार हुईं। वह दूर था। मैं दृष्टि से उसे पाम खींच रहा था। वह तड़पा रहा था। भयानक थी उसकी छलपटाहट। पता नहीं, मुझ पर क्या भूत सवार हुआ। उसकी तड़पन से मेरे दिम में कुछ ऐसी तड़पन हुई कि मैंने निशाना लगाकर उसे दृष्टि दे मारा। वह खत्म हो गया। मेरे हाथ से पाप हुआ। वह छूट गया, मुझे छोड़ गया, सिर्फ़ तड़पने के लिए, अपने दुःख में, पराये दुःख में। बार-बार मरना आया है उस तड़पते झीगुर का, जो पानी में अँधा पड़ा था और हाथ-पैर मार रहा था।

मैं भी झीगुर हूँ, जो इस पानी में अँधा पड़ा हूँ—एक अजीब गन्दे पानी में। रास्ते चलते दुःख दे जाता हूँ और फिर दूरा लगता है, मन खुद को काटने दौड़ता है। अपने पर काबू नहीं कर पाता। यही कारण है, गणित में मन लगाने की कोशिश करता हूँ, लेकिन जमकर काम नहीं होता। मन भागता है, भागता रहता है। इसीलिए तो मुझे माँ, फूफी, पिताजी बेवकूफ़ करते हैं। सिर्फ़ नाना बैसा नहीं बचते। बेवकूफ़ तो हूँ भी। लेकिन इसके लिए साधारण हूँ।

कल्पना कीजिए कि इसी तरह की बात सोचते-सोचते बालक की आँख लग जाती है। मन पक जाने से वह सो जाता है।

यह उसका मनोमय जीवन है। किन्तु इस मनोमय जीवन में बाह्य की सामग्री है, बाह्य के तत्त्व हैं। तो क्या अन्तर के तत्त्व हैं ही नहीं? अवश्य हैं। लेकिन, वस्तुतः, वे उसकी आभ्यन्तर शक्तियाँ हैं—संवेदना, बोध शक्ति, कल्पना, और इच्छाएँ। ये उसकी अन्तर की चेतना के अंगभूत हैं। इन सभी शक्तियों या प्रवृत्तियों का बाह्य से जब सम्मिलन होता है, तब वह प्रक्रिया शुरू होती है जिसे मैं बाह्य का आभ्यन्तरीकरण कहता हूँ। वह [बालक] शुरू ही में जीवन-जगत् का आभ्यन्तरीकरण करता आया है। इस आभ्यन्तरीकरण के दौरान में ही वह बाह्य से शिक्षा तथा सस्कार भी प्राप्त करता है, साथ ही वह अपनी प्रवृत्ति के अनुसार, जीवन-जगत् से प्राप्त मानवीय मूल्यों द्वारा, उसी जीवन-जगत् की आलोचना भी करता है। आत्मालोचन भी करता है। यदि उसके सस्कार घुरे हैं, तो निश्चय ही उसकी मूल्य-दृष्टि भी विकृत होगी।

बालक स्वभावतः संवेदनशील होता है, उसमें कल्पनाशीलता भी तीव्र होती है, उसका जीवन-निरीक्षण भी, उसकी अपनी सोचा में, तीव्र होता है।

मूल्य बात यह है कि वह अपनी संवेदनाओं के आग्रहों में, अपने अनुभवों के आधार पर, कल्पना द्वारा, जीवन की पुनर्रचना करता है, अपने अनुसार। कल्पना के रंगों में डूबी इस जीवन-पुनर्रचना के रंग निम्नन्द्रेष्ठ भावुक हैं। इन कल्पनायित चित्रों के रंग में डूबकर, वह उन्हीं चित्रों में प्राप्त संवेदनाओं में भावुक होकर रम जाता है। अपने मनोमय जीवन के इन क्षणों में जब वह उन चित्रों में, तन्मय होकर, उनमें प्रस्तुत हुए जीवन की संवेदनाएँ और अनुभूतियाँ ग्रहण करने लगता है, उस समय वास्तविक बाह्य से क्रिया-प्रतिक्रिया करने में व्यस्त और ग्रस्त

रहनेवाले मन को—जो वैयक्तिक सुख-दुःख से मण्डित रहता है—बहुत पीछे छोड़ देता है, उसके ऊपर उठ जाता है, उसके परे हो जाता है। मर्षण में, एक ओर उसकी मुक्ति हो जाती है, तो दूसरी ओर, उसी के साथ एकबद्धता आ जाती है। तटस्थता और तन्मयता, दूरी और सामीप्य का द्वन्द्व, उच्चतर स्तर पर, एकीभूत हो जाता है। सवेदना के आग्रह—अर्थात् सवेदनात्मक उद्देश्य, जिसमें इच्छित विश्वास के तत्त्व भी मिले रहते हैं, इच्छा के तत्त्व भी मिले रहते हैं—उनके बल से, उनके जोर से, वास्तविक अनुभवों के आधार पर, उसकी विधायक कल्पना उन्हीं अनुभव-तत्त्वों को मिलाकर जीवन की एक पुनर्रचना कर बैठती है। सवेदनात्मक उद्देश्य अपनी पूर्ति के लिए एक विशेष दिशा में उन कल्पना-चित्रों को वेगायित कर देते हैं। ऐसे कल्पना-चित्रों में इत्रवर उसी जीवन का प्रगाढ़ अनुभव होता है, कि जो जीवन अपना सार-सार प्रतीत होता है।

वाह्य जीवन-जगत् के रूप-रङ्ग और गति-प्रगति के जो अपने नियम हैं, वे इस पुनर्रचित जीवन के नहीं। पुनर्रचित जीवन किसी सवेदना की पूर्ति के लिए ही होता है। उसकी चित्रमाला उन्हीं सवेदनात्मक उद्देश्यों की पूर्ति की दिशा में चौड़ती है। दूसरे शब्दों में, पुनर्रचित जीवन-नाक की अपनी ऑटोनोंमी है, उसका अपना एक स्वायत्त-तन्त्र है। किन्तु उसकी यह ऑटोनोंमी, यह स्वायत्त-तन्त्र, सापेक्ष है, क्योंकि वह वास्तविक जीवनानुभवों के ठोस आधार पर खड़ा हुआ है, और उनके बिना वह असम्भव है। इस मूलाधार के कोप में से ही, सवेदनात्मक उद्देश्यों की और कल्पना को वे तत्त्व मिलते हैं, कि जिन तत्त्वों के विभिन्न पैटर्न्स इस प्रकार गढ़ना या बनाना, कि जिनसे उन सवेदनात्मक उद्देश्यों की पूर्ति हो, विधायक कल्पना का मूल कार्य है।

विधायक कल्पना द्वारा पुनर्रचित जीवन, किसी एक विशिष्ट अनुभव, यानी एक खास तजुर्ब, की तमवीर नहीं, बरन् तत्समान सारे अनुभवों का वह वस्तुतः एक सामान्यीकरण है। इसलिए उन मानस-प्रत्यक्षों में विशेष प्रातिनिधिकता आ जाती है। व्यवस्थित रूप से शब्द-बद्ध होने पर वे ही चित्र, अपनी इस प्रातिनिधिकता के फलस्वरूप, पाठक या श्रोता के अन्तःकरण में तत्समान सवेदनाओं द्वारा तत्समान चित्रों को जाग्रत कर देते हैं। अनुभूति-क्षण की विशिष्टता के रूप में वे विशिष्ट हैं और अपनी प्रातिनिधिकता के कारण वे सामान्य भी। इन प्रकार विशिष्ट और सामान्य के द्वन्द्व की उच्चतर एकीभूत स्थिति के रूप में ही कल्पना द्वारा जीवन की पुनर्रचना होती है, इस पुनर्रचना में से ही जीवन का प्रगाढ़ अनुभव होता है। ध्यान में रखने की बात केवल इतनी है कि इस पुनर्रचना का अपना एक स्वायत्त-तन्त्र होने के बावजूद, उसके मूल तत्त्व वास्तविक जीवन के अनुभूत तत्त्वों में से ही अर्थात् हृदय में सचित जीवन-अनुभवों में से, इस प्रकार उद्गत होते हैं मानो वे अपने जिये जानेवाले जीवन की सारभूत विशेषताएँ हैं। वास्तविक अनुभूत बाह्य जीवन की मारभूत विशेषताएँ जीवन की पुनर्रचना में, तथ्यात्मक प्रतीत होने के कारण ही, उन पुनर्रचित जीवन-चित्रों में हमें जीवन ही का, जगत् ही का, तथा अपना खुद का, प्रगाढ़तम अनुभव होता है।

इस प्रकार का मनोमय जीवन और उसका अनुभव, वस्तुतः, कलात्मक है। उसी से हमें उम आह्लाद की प्राप्ति होती है, जिसमें एक ओर ज्ञान का प्रकाश है तो दूसरी ओर जीवन का आनन्द।

इस प्रकार के अनुभव बालको से लेकर बृद्धी तक को होते हैं, कवियों से लेकर अकवियों तक को होते हैं, मजदूर से लेकर सम्पन्न तक को होते हैं, सेखको से लेकर शोशाओ तक को होते हैं। इन्हीं अनुभवों को हम कलात्मक अनुभव या सौन्दर्यानुभव कहते हैं। केवल मनुष्य ही सौन्दर्यानुभव प्राप्त कर सकते हैं, पशु नहीं।

सारा मनोमय जीवन कलात्मक नहीं होता। जिन क्षणों में मन निज-वद्ध स्थिति में रहता है वह कल्पना द्वारा पुनर्रचित जीवन में तन्मय और तदाकार होकर अपनी निज-वद्धता नहीं छोड़ता अर्थात् जब वह मुक्ति और बढ़ता, तटस्थता और तन्मयता, सामीप्य और दूरी, विशिष्टता और सामान्यता, के मूल द्वन्द्वों की, उच्चतर स्तर पर, एकीभूत स्थिति में नहीं पहुँच सकता, तब वैसी हालत में उसका मनोमय जीवन कलात्मक नहीं कहा जा सकता। इस प्रकार के अकलात्मक मनोमय जीवन में मन को उसके व्यक्तिगत सुख-दुख और राग-द्वेष ही घेरे रहते हैं। फलतः, मन को अपने से मुक्ति नहीं, छुटकारा नहीं। दूसरे शब्दों में, मनोमय जीवन के कलात्मक क्षणों में अपने-आपसे छुटकारा होकर जीवन का प्रगाढ़ और व्यापक अनुभव होता है।

उसी मनोमय जीवन के कुछ क्षण ऐसे भी होते हैं जब मन एक ओर अपने से तो परे हो जाता है, अपने में तो ऊपर उठकर साँचता है, किन्तु दूसरी ओर, सवेदनात्मक उद्देश्यों की प्रबलता इतनी नहीं होती कि कल्पना उद्दीप्त होकर जीवन का पुनर्विधान करे। मनुष्य यदि एक ओर अपने विशिष्ट सुख-दुख का भोक्ता है, तो, दूसरी ओर, वह उनका द्रष्टा भी है। अपने से परे जाने, दूसरों में अपने को मिलाने, ज्ञान तथा बोध द्वारा विशिष्टों का सामान्यीकरण करने, और सार-सार पहचानने और ग्रहण करने की उममें अद्भुत शक्ति है। कलात्मक अनुभव की घटना के पूर्व, और निज-वद्धता की स्थिति में उबरने के क्षण के पश्चात् जो एक बीच की हालत पैदा होती है, उस हालत में सवेदनात्मक उद्देश्यों की सापेक्षिक मन्दता के कारण, विधायक कल्पना के विघटन और प्रस्फुरण के अभाव में, अर्थात् मात्र तटस्थता, मात्र द्रष्टा-स्थिति के रूप में रहने पर, हमारे मन में जो धाराएँ बहती रहती हैं, उन्हें हम एक प्रकार का मनन ही कह सकते हैं। मनोमय जीवन में ऐसा जीवन-मनन चलना रहता है।

इसी स्तर के जीवन-मनन या जीवन चिन्मन में ही हमारी बोधक-शक्ति और ज्ञान-शक्ति प्रबल होती है। भीतर ही-भीतर सोच-विचार जारी रहता है। हृदय के भीतर समाये अनुभव बोध और ज्ञान की सक्रियता के फलस्वरूप, अधिकाधिक प्राज्ञ और अधिकाधिक उज्ज्वल होते जाते हैं। वे उज्ज्वलतर और प्राज्ञतर अनुभव हृदय में संचित होते रहते हैं। दूसरी ओर, बाह्य का अनवरत आभ्यन्तरीकरण होत रहने से, नव प्राप्त तत्त्वा का, नये अनुभवों का, मार्जन और उनका सघन भी आवश्यक ही है। वह भी अपने-आप ही होता जाता है। मनोमय जीवन के इस रूप को, इस स्तर को, हम कलात्मक चेतना का सिंह-द्वार कहेंगे। ऐसा वयो, यह आगे चलकर स्पष्ट होगा। ध्यान में रखने की बात है कि इस रूप या इस स्तर पर प्राज्ञलीकृत अनुभवों का दारिद्र्य जिस कलाकार में होगा, जो कलाकार इस स्तर के महसूस का ही न समझना होगा, अथवा जिसके अनुभव बोध और ज्ञान द्वारा प्राज्ञल न बनेंगे, वह एक ओर अनुभवों की अपरिमाजित विवृत स्थिति प्राप्त करेगा, तो दूसरी ओर, अनुभवों के दारिद्र्य का भी वह

अधिकारी होगा ।

यह तो सही है कि बोध और ज्ञान-शक्ति द्वारा ही ये अनुभव परिमार्जित होते हैं, यानी पूर्व-प्राप्त ज्ञान द्वारा मूल्यांकित और विश्लेषित होकर, प्राज्ञ होकर, अन्तःकरण में व्याख्यात होकर, व्यवस्था-बद्ध होने जाते हैं। किन्तु स्वयं अनुभवों में भी संवेदना की चिनगारी हुआ करती है। अतएव बोध और ज्ञान का कार्य भी संवेदना में विरहित नहीं है, किन्तु उसके योग में है, भले ही उग-गमय संवेदन अधिक तीव्र दशा में न हो।

मनोमय जगत में यही यह स्तर है जिसे हम अपनी मूल व्यक्ति-ग्रन्थ प्रवृत्तियों के परिमार्जन की आरम्भिक स्थिति भी कह सकते हैं। अपने से परे जाने, अपने में ऊपर उठने, दूसरों में अपने को मिलाने, विविष्ट से सामान्य पर पहुँचने, यी यह जो ज्ञानात्मक संवेदनों की दशा है, ज्ञानात्मक अनुभवों की दशा है, वह सर्वमे होती है। वह मनुष्य की मूल उदात्तता का लक्षण है। किन्तु किसी ————— और बहुत अधिक।

यादनीय गुणों, अभिलाष-ने रा, उनकी महायता में अपना परिमार्जन करने का, अपने को एक दिशा देने का, प्रयत्न करते हैं। और इस प्रकार व्यापकतर और उदात्ततर जीवन-प्रणाली या जीवन विकसित करने का प्रयत्न करते हैं। संक्षेप में, यह वह स्थान है जहाँ [हम] ज्ञानार्जन करने, व्यापक-तर अनुभव अर्जन करने, अपने-आपको अनुभव-शरिद्रय में न रहने देने, की इच्छा में मचलित होते हैं। यहाँ अपने यहिरन्तर जीवन की व्याप्ति और क्षेत्र को और भी विस्तृत करने की इच्छा हो जाती है। यही यह स्तर है जहाँ हमारी शिक्षा-दीक्षा, सम्सार आदि, दृष्टिकोण, तथा मूल्य-भावना का कार्य होता है। केवल सुविधा के लिए मैं इसे मनोमय जीवन का दूसरा स्तर कहूँगा। पहला स्तर निज-घटता का स्तर है। इस दूसरे स्तर पर विवागशील मनुष्य की वास्तविक आत्म-चेतना मग्निय रहती है। यह मग्निय आत्म-चेतना हमारे अनुभवों को अधिकाधिक व्याख्यात और व्यवस्था-बद्ध करके, उज्ज्वल और प्राज्ञ करती हुई, अपने-आपको परिपूर्ण करती रहती है। प्राज्ञ और उज्ज्वल हुए ये अनुभव हमारे हृदय में संघिन होते जाते हैं। उनके स्तर-पर-स्तर बनते और बढ़ने जाते हैं। ज्ञानात्मक वृत्तियों के कारण वे अनुभव विगृह्यत शक्ति-रूप नहीं, वरन् व्यवस्था-रूप में हृदय में स्थित होते हैं।

ध्यान में रखने की बात है कि वास्तविक मौन्दर्यानुभवों के, अर्थात् कलात्मक अनुभवों के, क्षण में, अर्थात् मनोमय जीवन के तीसरे स्तर पर जब संवेदनात्मक उद्देश्यों ने प्रेरित कल्पना जीवन-विधान करती है, तब उस जीवन-विधान के अनुभव तत्त्व, (इसी दूसरे स्तर में गड़ी हुई) इसी संचित अनुभव-व्यवस्था से प्रस्फुटित होते हुए उस तीसरे अर्थात् कलात्मक क्षण को उपलब्ध होते हैं। संक्षेप में, विधायक कल्पना संवेदनात्मक उद्देश्यों द्वारा विचलित किये गये जिन अनुभवों के पैटर्न बनाती है, वे अनुभव इसी दूसरे स्तर में समाहित रहते हैं। मनोमय जीवन के इस दूसरे स्तर पर पाये जानेवाले अनुभव यदि अल्प हैं, अथवा उनमें वैभिन्न्य नहीं है, या लेखक द्वारा उनका उचित मूल्यांकन नहीं हो पा रहा है, मिर्क उन्हें अटाले में डाल दिया गया है, तो वैसी स्थिति में इस दूसरे स्तर के सापेक्षिक

दारिद्र्य के कारण लेखक की कला भी छिछली, सतही, निरी व्यक्तिबद्ध होगी। साथ ही, उसका दृष्टिकोण भी सीमित, सतही और अस्वच्छ होता है। इसी स्तर के विकास की पुष्टता पर उसकी कला की पुष्टता निर्भर है।

इसी बात को ध्यान में रखते मुझे यह प्रतीत होता है कि अपने से परे जाने, अपने से ऊपर उठने, अपने की दूसरों से मिटाने और उनमें डूब जाने का यह कार्य अधिक सावधानी से, ज्यादा गहराई से, और अधिक बार होना चाहिए। कलाकार की जागरूकता का अर्थ ही यह है। अपने में परे जाना, अपने से ऊपर उठना, क्या भावुकता नहीं है, वरन्, इसके विपरीत, वस्तु-दर्शन या तत्त्व-दर्शन का वह अनिवार्य अंग है। ज्ञान का जो मनोवैज्ञानिक गुण है, वही इसका गुण भी है। जीवन के बिना कि जिस जीवन में वह अपने से परे जाकर, अपने से ऊपर उठकर हृदय का विस्तार करता रहता है, वे सर्वोच्च कलात्मक क्षण, सौन्दर्यानुभूतियों के वे क्षण, जहाँ विधायक कल्पना द्वारा जीवन पुनर्रचित हो जाता है, वस्तुतः सम्भव ही नहीं हैं। यदि हम कलात्मक क्षण को तीमरा स्तर मानें, तो अपने से परे जाकर हृदय या विस्तार करनेवाले इस साधारण स्तर को हम दूसरा स्तर ही कहेंगे।

यह कहना गलत है कि दूसरे स्तर के, या उस तीसरे स्तर के, मनोमय जीवन का अनुभव कलाकार के अतिरिक्त किसी अन्य को होता नहीं। अपने से परे जाना, अपने से ऊपर उठकर जीवन-जगत् में भोगना, उसमें रमना, और इस प्रकार उदात्त प्रेरणाएँ ग्रहण करना, वस्तुतः एक गहन मानवीय प्रक्रिया है। यदि यह प्रक्रिया अपूर्ण है, अधूरी है, अस्थायी सीमित है, तो वैसे स्थिति में उस लेखक की कला भी छिछली और सतही रहेगी। किन्तु जो लेखक मनीषी है, मानव जीवन में जिसकी दिनचर्या गहरी है वह कुछेक भावनाओं की या मन स्थितियों की 'सुन्दर आकृतियाँ' उपस्थित करके सन्तोष नहीं पायेगा। वह अपने सम्पूर्ण अनुभूत जीवन को अभिव्यक्त करने का प्रयत्न करेगा, भले ही उसकी वह अभिव्यक्ति कलावादियों की दृष्टि से असुन्दर ही क्यों न हो। नि सन्देह, कबीर की बहुत-सी वानियों में ऊबड़खाबड़न है, फिर भी वे सुन्दर होती हैं। क्यों हैं? इसलिए कि मीन्द्र्यात्मक प्रभाव, रचना के भाव-संवेदन और कल्पना-रेखाओं से सुरू होकर बाहरी अभिव्यक्ति-रूपों की सगति तक चला चलता है। यही कारण है कि हम लोग नबी की शायरी का आनन्द उठा लेते हैं, भले ही उसमें स्थान-स्थान पर बाह्य रूप-त्मक तोड़-मरोड़ हो। सुन्दर आकृति का बहाना करनेवाले लोग, वस्तुतः, कलात्मक अभिव्यक्ति को किन्हीं विषयों तक ही सीमित रखना चाहते हैं। यही नहीं, वरन् उन्हें किन्हीं अभिव्यक्ति-रूपों में ही सौन्दर्य दिखायी देता है।

यह आवश्यक नहीं है कि सौन्दर्यानुभूति का क्षण, कलात्मक अनुभव का क्षण, उस अनुभूत या अनुभव की कलात्मक अभिव्यक्ति का भी क्षण हो। उसी तरह यह भी जरूरी नहीं है कि कलात्मक अभिव्यक्ति के कार्य के दौरान में सौन्दर्यानुभूति का एकछत्र साम्राज्य हो। कवि-कर्म में केवल प्रतिभा का प्रकटीकरण है, वह अभ्यास की भी अभिव्यक्ति है। प्रतिभा और अभ्यास के योग से कवि-कर्म निपन्न होता है। किन्तु आप इस प्रश्न का क्या परिभाषा करेंगे? व्यक्तित्व के विशेष विकास में प्राप्त जो आभ्यन्तर गुण हैं, और गुण-धर्म हैं, वही प्रतिभा है। कवि-कर्म धर्म-साध्य है। उसके लिए रियाज की जरूरत होती है। अभिव्यक्ति-अभ्यास

बढ़ाने की जरूरत होती है। यह अनिवार्य नियम नहीं है कि कवि-कर्म या कला-रूढ़ि की रचना का क्षण कलात्मक अनुभूति या मोक्षार्थानुभूति का उच्चतम क्षण हो। अभिव्यक्ति-प्रयत्न एर-दूमरे प्रकार का, एक अन्य स्वर का अंग है, कि जिस स्तर में गहर, गुहावरे, बिम्ब, स्वर आदि के स्वरूप की सुसजा हृदय में उठने हुए भावों के स्वरूप में बरते हुए, प्रतिकूल शब्दों, रिमों आदि को निकालकर अनुकूल को रखा जाता है। एर और, नेग्रज अपने भावों के प्रति उद्बुद्ध, तो, दूमरी और, यह गहरों के प्रति जागरूक रहता है। यह क्षण, कवि-कर्म की विशेष दृष्टि से, आलोचना का क्षण भी होता है, क्योंकि कवि हृदय में उमड़ते भावों में मगन उपस्थित करना चाहता है। अनेकानेक ऐसे माय भी उत्पन्न होते हैं जो, मूल भाव से सम्बद्ध होते हुए भी, अत्यन्त मोक्षार्थ-मध्यम होते हुए भी, की गयी रचना के भीतर जो सगति स्थापित हो चुकी है, उसमें जम नहीं पाने और अवाप्त्यर प्रतीति होने हैं। किन्तु यदि उन्हें महत्त्वपूर्ण जानकर ठंस-ठांस की जायें, तो दूमरे प्रकार की सगति के लिए प्रयत्न करना होगा, क्योंकि ठंस-ठांस से पहले प्रकार की सगति तो टूट-फूट चुकी है। सक्षेप में सर्वेदनात्मक उद्देश्यों द्वारा, उनकी अपनी दिशा में, परिवर्तित होनेवाली विधायक कल्पना द्वारा, जीवन की जो पुनर्रचना हुई है, उसमें दृष्टकर आह्लाद ग्रहण करनेवाली, ज्ञान प्राप्त करनेवाली जो अनुभूति है—वह जो कलात्मक अनुभूति या मोक्षार्थानुभूति है—उसके कुछ अंगों के अनिरूपण, कवि-कर्म का आनन्द भी उसी क्षणों होता रहता है।

मनुष्य-मन उदास होकर जिन्दगी में गहरी दिलचस्पी लेते लगता है। मानव-जीवन उसका मूल विषय हो जाता है और उस जीवन की प्रेरणाएँ उसे बेचैन करती हैं। यह कार्य की ओर भी प्रवृत्त होता है। इसलिए हेमिन्ग्वे और कॉडवेल स्टेन के युद्ध में गये थे। अपनी इन भीमरी कलात्मक प्रेरणाओं के कारण ही वे उन और उन्मुख हुए। अनेकानेक कमी लेखकों ने अकटूबर क्रान्ति में और दूसर विश्व-युद्ध में अपने देश की ओर से भाग लिया। यही कारण है कि सारा आज भी अपने देश की राजनीति और सामाजिक समस्याओं में और देशवामी जनता के जीवन में दिलचस्पी रखता है।

यह कहना बिल्कुल गलत है कि कलाकार के लिए राजनीतिक प्रेरणा कलात्मक प्रेरणा नहीं है, अथवा विशुद्ध दार्शनिक अनुभूति कलात्मक अनुभूति नहीं है—वसतों कि वह सच्ची वास्तविक अनुभूति हो, छद्मज्ञान न हो। यह बिल्कुल सही है कि कलाकार की प्रकृति राजनीतिज्ञ या दार्शनिक प्रकृति नहीं है। वह राजनीतिक क्षेत्र में भी जिन आदर्शों को लेकर जाता है, वे आदर्श हृदय के अपरिसीम विस्तार के आवेग से सम्बद्ध होने के कारण उस कलाकार के लिए तो कलात्मक ही हैं। वह राजनीतिक कौशल प्राप्त करने के लिए राजनीति में नहीं जाता, पद प्राप्ति के लिए या कीर्ति के लिए भी वह वहाँ नहीं जाता, वरन् मानव-जीवन के एक क्षेत्र में भीगने, रस लेने, ज्ञान-दीप्ति प्राप्त करने, और उसे उत्तमतर बनाने और उचित दिशा में परिवर्तित करने, के लिए वहाँ जाता है। इस विशेष अर्थ में, उसके लिए राजनीतिक आदर्श कलात्मक ही हैं। यदि वह दर्शन के क्षेत्र में भी जाता है, तो इसलि—
वरन्
सके।

दे, लेकिन वह तो अनायास ही होता है। सच तो यह है कि उसकी दार्शनिक वृत्ति जीवन की अधिकाधिक उच्चतर परिणति के लिए होती है। हाँ, यह बात असल है कि वह जिसे उच्चतर कहता हो, वह वस्तुतः उच्चतर न हो। संक्षेप में, कलाकार के दार्शनिक प्रयत्न, वस्तुतः, कलात्मक प्रयत्न ही है।

हमारे यहाँ कुछ ऐसे महामनीषी भी हैं, जो लेखक को हृदय के द्रवण से सलग्न कल्पना की दीप्ति के क्षण से बाँध रखना चाहते हैं। वे हम केवल उस क्षण में ही कलाकार समझते हैं। वे यह नहीं समझते कि कलाकार का व्यक्तित्व धीरे-धीरे बढ़ता है, कि कलाकार के व्यक्तित्व-निर्माण की भी समस्याएँ होती हैं। और वे समस्याएँ और कलात्मक चेतना इसी जीवन में विकसित होती हैं। वे यह नहीं समझना चाहते कि वास्तविक कलाकार की हासत यह है कि उसके कलाकार की हैमियत उसमें कहीं भी नहीं छूटती—दफ्तर में भी नहीं, चूल्हा फूँकते वक़्त भी नहीं, लकड़ी खींचते वक़्त भी नहीं, अस्पताल से दवाई लाते वक़्त भी नहीं, पिताजी के पैर दाख़ते समय भी नहीं, ऊँच देनेवाले पठान के मामने भी नहीं, बालक के जन्म के समय भी नहीं, इमजान-यात्रा में भी नहीं, प्रेताग्नि में लकड़ी डालते वक़्त भी नहीं। कलाकार को वह छाया, वह व्यक्तित्व, वह हैसियत, उसके साय-माय लगी हुई है, वह हर जगह हर मौके पर है। हाँ, यह ही मक़ता है कि कहीं वह अधिक तीव्र और उद्दीप्त होगी, कहीं अल्प और मन्द। पाँच बजकर एक मिनट पर कम तेज़ और पाँच बजकर दस मिनट पर ज्यादा तेज़। संक्षेप में, कलाकार का एक मक़चा वास्तविक मनोमय जीवन होता है, जो उसके माय-साय चलता रहना है चाहे वह जहाँ जाये, जहाँ रहे। मुश्किल यह है कि बहुत-से लेखक ऐसे होते हैं जिनका यह मनोमय जीवन बहुत छिछला, सनही, क्षणभंगुर और संक्षिप्त होता है। हाँ, यह सम्भव है कि छन्द, भाव और भाषा पर उनका अधिकार होने के कारण ऐसे कलाकार, जिनके पास जीवन की सामग्री वस्तुतः अल्प है, सुन्दर-सुन्दर चित्राकृतियाँ प्रस्तुत करके और उनकी पब्लिसिटी करके अमरता के अधिकारी हो जायें। इस प्रकार की घटना माहिस्विकी तथा प्रकाशकी के समाज की वस्तुस्थिति पर निर्भर रहती है, युग की विशेषताओं पर निर्भर रहती है। चूँकि वह हमारा मूल विषय नहीं है, इसलिए उसके सम्बन्ध में हम चुप रहेंगे। हम तो सिर्फ़ यह कहना चाहते हैं कि मनोमय जीवन का यह जो दूसरा स्तर है वह कलाकार के लिए न केवल महत्वपूर्ण है, बरन् मक़चे कलाकारों के लिए वह अत्यन्त स्वाभाविक ही होता है। इसी दूसरे स्तर के मनोमय जीवन के अन्तर्गत न मालूम कितने ही प्रकार की समस्याएँ उसके हृदय को स्पर्श करनी रहती हैं, न जाने कितने ही उच्च जीवन-चित्र उसे भीतर से प्रेरित करते हैं। माय ही, नये-नये जीवन-स्रोतों के अनुभव प्राप्त करने की, प्राप्त करते रहने की, उसे इच्छा होती है।

माधारणतः, यह देखा गया है कि हमारा लेखक प्रारम्भिक प्रयत्नों के अनन्तर, प्राप्त हुई आपेक्षिक रुझानों के उपरान्त, आधिष्ठान सुमञ्जसता, ऊपरी पॉलिंग और अच्छी ज़िन्दगी इमरकान्ते की ओर प्रवृत्त होकर, ऊँचे प्रकाशकी, ऊपरी अधिकारियों, श्रेष्ठ सम्पत्तियों और शक्तिशाली तत्त्वों में बाहु मगनों को प्राप्त करने के लिए छटपटाता रहना है। यही वह आधार-भूमि है जहाँ वह वैयक्तिक स्वातन्त्र्य का प्रयोग करता है। इस प्रकार के जीवन में उसे अनेक प्रकार की सफलताएँ

और असफलताएँ होती हैं। यही नहीं, जो ससर्ग और सम्पर्क प्राप्त होते हैं, वे इतने प्रगाढ़ और आस्थीय नहीं हो पाते कि मन की तुष्टि हो। मन को न केवल प्रेम चाहिए, उसे एक ऐसी दिशा भी चाहिए कि जिम् ओर वह जिन्दगी मोड़ सके। वस, यही नहीं हा पाता, वह दिशा नहीं मिल पाती। फलतः, उन ससर्गों और सम्पर्कों को बनाये रखने के लिए, श्रृष्टी और उत्तमो की बैठक में आने-जाने के लिए, उनमें से एक बनने के लिए, वह चाहे जो करता है। हिन्दी के साहित्य-क्षेत्र में, एक लम्बे भर्मे से दो विशेष वर्ग बाम बरते आ रहे हैं। एक को हम वहेगे सुमम्पन्न उच्च-मध्यवर्ग, और दूसरे को हम वहेगे गरीब निम्न-मध्यवर्ग। इस सुमम्पन्न मध्यवर्ग ने हिन्दी साहित्य में बहुत-कुछ काम किया है। पन्त, प्रसाद आदि इसी सुमम्पन्न मध्यवर्ग की प्रगाढ़ छाया-माया के एक अंग थे। किन्तु प्रेमचन्द नहीं। प्रेमचन्द और नन्ददुलारे वाजपेयी के बीच जो विवाद चल पड़ा था, वस्तुतः वह दो विपरीत प्रवृत्तियाँ, दो विपरीत रूखों, दो विपरीत रवियों, दो प्रतिकूल दृष्टिरेणों, की आपसी सडाई थी। नन्ददुलारे वाजपेयी और प्रेमचन्द की मुठभेड़ विचारधारागत थी। प्रेमचन्द की जनतान्त्रिक मनोधारा भारतीय सस्कृति के सौन्दर्यलोक में पलनेवाले आध्यात्मिक माया स्वप्नो में अनुस्यूत कलावाद से ढवरा जाती थी। वाजपेयी और प्रेमचन्द का झगडा आर्कास्मिक नहीं था। वह प्राकृतिक और अनिवार्य था।

किन्तु आज के हमारे निम्न-मध्यवर्गीय लेखक लोग, अपने ही दरिद्र बन्धु-बाणधवों को तलाक देकर, उनके अपने वर्ग का त्याग करन के लिए उत्सुक रहन हैं। वे शीघ्रातिशीघ्र ऐरिस्टोक्रैटिक पश्चिमीकृत सस्करण बनाना चाहते हैं। यह हाल, खास तौर से, बड़े शहरो के निम्न-मध्यवर्गीयों का है। वे अपनी आधार-भूमि को छोड़कर पराई आधार भूमि पर स्थित होना चाहते हैं। उच्च-मध्यवर्गीयों की जीवन-प्रणाली के प्रति उनके अन्त करण में लोभ-लालसा जगती रहती है। आश्चर्य की बात है कि बहुतेरे क्यातिप्राप्त प्रगतिशील, लेकिन एक जमाने के निम्न मध्यवर्गीय, लेखकों ने भी वही ऐरिस्टोक्रैटिक जिन्दगी अपना ली है। उन्होंने अपने वर्ग का त्याग कर दिया है। इस अभिशाप से कोई बचा नहीं है। ऐसी हालत में, उनकी प्रगतिशील भाव धारा, केवल देव पूजा की भाँति, आध्यात्मिक और कृत्रिम हो जाती है—भले ही वे अपनी सबद-क्रीडाओं में प्रगतिशील भावना का दीपक जगायें। उन्होंने अपने ही वर्ग की जनता का त्याग कर दिया है। यही कारण है कि उनकी प्रगतिशील भाव धारा या-त्रिक है, कृत्रिम है, देव-पूजा के मन्त्रों के समान है। उनके अपने साहित्य में निम्न मध्यवर्ग का चित्रण होते हुए भी उसमें जान नहीं है।

ऐसी स्थिति में यदि निम्न मध्यवर्ग के अन्य लेखक, ऊँचे ऐरिस्टोक्रैटिक जीवन के माया-जाल में फँसकर, लोभ लालसा, ईर्ष्या और द्वेष के जाबों में जलकर, उसी उच्च मध्यवर्गीय साहित्याभिरुचि, मनोवृत्ति, भाव धारा आदि को अपनाकर, अन्त करण के नाम पर, हृदय के नाम पर, कला के नाम पर, अन्त करण हृदय और कला ही को काँट छाँटकर फेंक दें, तो इसमें आश्चर्य ही क्या है।

[सम्भावित रचनाकाल 1959-64। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में सक्रिय]

साहित्य में जीवन की पुनर्रचना

साहित्यिक कलाकार, अपनी विधायक कल्पना द्वारा, जीवन की पुनर्रचना करता है। जीवन की यह पुनर्रचना कलाकृति बनती है। कला में जीवन की जो पुनर्रचना होती है, वह सारत उस जीवन का प्रतिनिधित्व करती है, कि जो जीवन इस जगत् में वस्तुतः जिया या भोगा जाता है—लेखक द्वारा तथा अन्यो द्वारा। जिया या भोगा जानेवाला यह जो व्यापक जीवन है, वह जितना आन्तरिक है, उतना ही बाह्य। बाह्य और आन्तरिक के बीच स्पष्ट रेखा खींचना मुश्किल है, यद्यपि हमें बौद्धिक आकलन की सुविधा की दृष्टि से भेद तो करना ही पड़ता है। किन्तु आन्तरिक और बाह्य का यह भेद प्रकार भेद नहीं। उससे तो केवल यह सूचित होता है कि प्रकाश क्षेत्रक यन्त्र किस स्थान पर और किस कोण में रखा हुआ है। एक कोण से देखने पर जो आन्तरिक है, वह दूसरे कोण से देखने पर बाह्य प्रतीत होगा।

यह जीवन जब कल्पना द्वारा पुनर्रचित होता है, तब उस पुनर्रचित जीवन में, तथा जगत्-क्षेत्र में जिये और भोगे जानेवाले जीवन में, गुणात्मक अन्तर उत्पन्न हो जाता है। पुनर्रचित जीवन जिये और भोगे जानेवाले जीवन से सारत एक होते हुए भी स्वरूपतः भिन्न होता है। यदि पुनर्रचित जीवन वास्तविक जीवन से नि सारत एक हो, तो वह पुनर्रचित जीवन निष्फल है। पुनर्रचित जीवन और वास्तविक जीवन के बीच जो अलगाव होता है, जो पृथक् स्थिति होती है, उस अलगाव और पृथक् स्थिति के कारण ही कला में एक अमूर्तीकरण और सामान्यीकरण उत्पन्न होता है। यह कैसे? मैं अपने खयाल को और साफ करना चाहता हूँ।

यह अमूर्तीकरण इसलिए उत्पन्न होता है कि जीवन की पुनर्रचना जिये और भोगे जानेवाले जीवन से सारत एक होते हुए भी उससे कुछ अधिक होती है। यह वान महर्षि को है कि जीवन की यह पुनर्रचना जिस वास्तविक जीवन से सारत एक है, और जिसका वह प्रतिनिधित्व करती है, वह पुनर्रचना सचमुच जिये और भोगे जानेवाले या जिये या भोगे गये जीवन की वास्तविकताओं के साथ ही, तत्समान सारी वास्तविकताओं, तत्सदृश सब सम्भावनाओं, का भी प्रतिनिधित्व करती है। जिया और भोगा जानेवाला जीवन विशिष्ट वस्तु है। इस विशिष्ट से (जीवन की पुनर्रचना में) सामान्य की ओर जाया जाता है। इसका फल यह होता है कि कला का प्रभाव सार्वकालिक सार्वजनिक हो जाता है, कि न केवल एक देश की कलाकृति दूसरे देश में लोकप्रिय हो जाती है, बल्कि यह भी कि दूसरे देश के अतीत काल की कलाकृति एक देश के वर्तमान काल में भी लोकप्रिय हो जाती है। इस प्रकार, देशकालातीत स्थिति प्राप्त कर कलाकृति शाश्वत साहित्य का अंग बन जाती है।

आइए, जीवन की पुनर्रचना की प्रक्रिया को फिर से दुहराएँ (1) वास्तविक जिये और भोग जानेवाले जीवन में जीवन की पुनर्रचना का सारत एक होना भी उससे अलग होना और अलग होकर भी सारत एक होना, (2) कलाकृति जिस जीवन का विस्तारमय या भावात्मक प्रतिनिधित्व कर रही है, उस जीवन के समान सारी वास्तविकताओं और तत्सदृश सब सम्भावनाओं का भी

प्रतिनिधित्व करना, दूसरे शब्दों में, सामान्यीकरण होना ।

विलगीकृत होकर मार-रूप रहने की स्थिति ऐबर्ट्रेशन है । विशिष्ट से सामान्य रूप धारण करने की स्थिति जेनेरेलाइजेशन है । इस ऐबर्ट्रेशन और जेनेरेलाइजेशन की स्थिति के फलस्वरूप कला की अपनी स्वतन्त्र मत्ता, स्वतन्त्र इयत्ता, स्वतन्त्र गति-नियम स्थापित हो जाते हैं । स्वभाव तथा स्वगति के नियमों में बंधे यथार्थ-विम्ब यथार्थवादी शिल्प के अनुसार होते हैं । यथार्थवादी शिल्पवादी जीवन की पुनर्रचना फण्टेमी द्वारा की गयी जीवन-पुनर्रचना से भिन्न होती है । स्टीफान स्वाइग के उपन्यास, एक विशेष देश-काल-परिस्थिति में प्राप्त वास्तविक जीवन का, पुनर्रचित रूप हैं, किन्तु यह पुनर्रचित रूप प्रतिनिधिक हो उठा है तत्समान सारी वास्तविकताओं और तत्सदृश सारी सम्भावनाओं का । इसलिए, यह कहा जायेगा कि स्टीफान स्वाइग के उपन्यास सत्तममान सारी वास्तविकताओं और तत्सदृश सारी सम्भावनाओं का सामान्यीकरण है—यानी कि स्टीफान स्वाइग की कल्पना द्वारा पुनर्रचित जीवन, अपने मूल वास्तविक जीवन का प्रतिनिधित्व तो करता ही है, साथ ही वह तत्तममान सारी सम्भावनाओं और तत्सदृश सारी वास्तविकताओं का भी प्रतिनिधित्व करता है—भले ही वास्तविकताओं और सम्भावनाओं की हमें अपने मन में कल्पना ही क्यों न करना पड़े ।

जिया और भोगे जानेवाला जीवन एक विशिष्ट वस्तु है । जीवन की पुनर्रचना की प्रक्रिया के दौरान में इस विशिष्ट को सामान्य में रूपान्तरित किया जाता है । किन्तु, यह सामान्य उपस्थित कैसे होता है ? जिये और भोगे जानेवाले जीवन में पुनर्रचित जीवन की जो सारभूत एकात्मकता है, उस सारभूत एकात्मकता के आधार पर ही, और उसके कारण ही और उसके द्वारा ही, विशिष्ट में सामान्य का तेज प्रोद्भासित होना है, अन्यथा नहीं । पुनर्रचित जीवन से वास्तविक जीवन का जो अलगवा है, उस अलगवा द्वारा सामान्य स्थापित नहीं होना, नहीं ही हो सकता । इसके विपरीत, वास्तविक जीवन से पुनर्रचित जीवन का जो सारभूत अभेद है, जो सारभूत एकात्मकता है, उसमें सामान्य प्रस्तुत होता है ।

विलगीकरण की क्रिया, वस्तुतः, कला के आत्म-रूप स्थापन की क्रिया है । सारभूत एकात्मकता, स्थापित होना, स्थापित होते रहना के बीच आप ही-आप पैदा होती रहती है । सारभूत एकात्मकता विलगीकरण की क्रिया के बिना असम्भव है । किन्तु सारभूत एकात्मकता स्थापित की जानी है, जीवन-पुनर्रचना की विधान्यक-शक्ति, कल्पना-वृत्ति के सूत्र-संचालन करनेवाले सवेदनात्मक उद्देश्य द्वारा, कि जो उद्देश्य कलाकृति के प्रसार में शुरू से आखीर तक समायोजित रहता है । विलगीकरण तो कला के आत्म-रूप स्थापन से उत्पन्न होता है ।

वास्तविक जीवन-जगत् में, जिसकी कि कलाकृति बिम्ब रूप है, दृष्टते रहने से ही उस अनुभवात्मक ज्ञान दृष्टि का विकास होता रहना है, कि जो अनुभवात्मक ज्ञान दृष्टि, सवेदनात्मक उद्देश्य की अगभूत होकर उन सवेदनात्मक उद्देश्यों द्वारा होनेवाले कल्पना परिचानन के कार्य में सहायता करती है । ज्ञान दृष्टि तथा अनुभवात्मक जीवन-ज्ञान के वास्तविक चक्रवर्ते पर खड़े होकर ही, सवेदनात्मक उद्देश्य अपनी-अपनी विविध प्रतिक्रियाएँ अथवा प्रक्रियाएँ प्रस्तुत करते हैं । ज्ञान की भूमि का जो प्रसार है, उस प्रसार का क्षेत्र ही सवेदनात्मक उद्देश्यों का कार्य-क्षेत्र है । उस ज्ञान-क्षेत्र के प्रसार के परे और उससे अतीत सवेदनात्मक

उद्देश्य हैं ही नहीं। सवेदनात्मक उद्देश्य अन्तःस्थित इच्छा-शक्ति की तृप्ति के और बाह्य से सामाजिक-स्थापना की प्रवृत्ति के विविध कार्यों के एकीभूत और उदात्तीकृत रूप से युक्त रहते हैं। ये सवेदनात्मक उद्देश्य या तो बाह्य में काट-छांट उपस्थित करके अपनी तृप्ति करते हैं, अथवा उनसे अपनी अनुकूलता स्थापित करते हैं। ये सवेदनात्मक उद्देश्य मानव व्यवहार में, वाक्-सरणि में तथा नलाकृतियों में, तरह-तरह से, स्पष्टतः अथवा प्रतीकात्मक रूप से, प्रकट होते रहते हैं।

दूसरे शब्दों में, सवेदनात्मक उद्देश्य अभ्यन्तर तथा बाह्य की क्रिया-प्रतिक्रिया के प्रवाह में, बाह्य से सामाजिक-स्थापन की प्रक्रिया में, या तो बाह्य की काट-छांट करते हैं, या अभ्यन्तर की, अथवा दोनों की साथ साथ। इच्छा-तृप्ति तथा बाह्य से सामाजिक-विधान की परस्पर-विरोधी द्विविध क्रियाओं की उदात्तीकृत एकात्मकता की धारण करनेवाले ये सवेदनात्मक उद्देश्य, अपनी पूर्ति की दिशा में सक्रिय रहते हुए, मनुष्य के बाल्यकाल से ही उस जीवन-ज्ञान का विकास करते हैं, कि जिस जीवन-ज्ञान के बिना उन सवेदनात्मक उद्देश्यों की पूर्ति ही नहीं हो सकती। ये सवेदनात्मक उद्देश्य, इच्छा तृप्ति के विकास के, तथा बाह्य से सामाजिक-स्थापन के, कार्य की परस्पर-भिन्न तथा बहुधा परस्पर विरोधी प्रक्रिया को एकात्मक उदात्तीकृत बनाते हुए, इच्छा-पूर्ति और सामाजिक-विधान के द्विविध कार्यों का जो कीमल प्राप्त करते हैं, उस कीमल का दूसरा नाम बुद्धि है। यह बुद्धि की प्रारम्भिक अवस्था है।

जिस प्रकार समाज में कार्य-विभाजन होता है, उसी तरह बुद्धि का अपना कार्य अलग होते हुए भी [वह] जीवन-रक्षा के उस सर्व-सामान्य उद्देश्य में अपना योग देती है, कि जिस सामान्य उद्देश्य की पूर्ति में कल्पना तथा भावना का भी योग होना है। अतएव, उम जीवन-रक्षा के सर्व सामान्य उद्देश्य की भूमि पर ये सभी बुद्धियाँ, परस्पर-मन्निविष्ट, परस्पर-सहायक तथा परस्पर-शिक्षक और परस्पर-सत्कारक होते हुए, उम जीवन-ज्ञान का विकास करती हैं, कि जिस ज्ञान-राशि की सहायता से मनुष्य, अपने सवेदनात्मक उद्देश्यों से परिचालित होते हुए, अपने व्यक्ति-चरित्र को, बाह्य परिस्थिति को, तथा जीवन-रक्षा के उपादान जिस वर्ग में उसे प्राप्त होने हैं उस वर्ग के हितों की ओर अप्रसर करनेवाले मूल्यों को, विशेष स्वरूप प्रदान करता है, या प्रदान करना चाहता है, प्रदान करने का प्रयत्न करता रहता है।

संक्षेप में, सवेदनात्मक उद्देश्यों द्वारा (अत्यन्त व्यापक अर्थ में, जीवन-रक्षा के लिए, जीवन विकास के लिए) बुद्धि का जन्म होता है। सवेदनात्मक उद्देश्य वास्तविक जगत् [में], जो कि व्यक्ति के लिए मुख्यतः अपना वर्ग-जगत् होता है, अपनी पूर्ति के पथ का निर्माण करने के लिए जीवन-कीमल का विकास करते हैं।

इस जीवन-कीमल का दूसरा नाम है बुद्धि। संक्षेप में, बुद्धि का पितृत्व यदि सवेदनात्मक उद्देश्यों के पाम है, तो उसका मातृत्व कार्यानुभवों के पाम है। विलगीकरण (ऐक्स्ट्रिक्शन), सामान्यीकरण और सश्लेषण, अर्थात् सामान्यीकरणों के सामान्यीकरण, द्वारा बुद्धि अपना कार्य करती है। और बुद्धि के इस कार्य में, बुद्धि द्वारा सहायता-प्राप्त कल्पना और भावना, उसी बुद्धि से सहयोग करती है। इस प्रकार बुद्धि की पृथक् मत्ता और पृथक् पथ का विवर्धन होते हुए भी, उनके

पथ के विकास में सम्पूर्ण अन्त वृत्तियाँ (भावना, कल्पना) योग देती हैं। ध्यान में रतन की बात है कि बुद्धि के कुछ विशुद्ध क्षेत्रों — जैसे, गणितशास्त्र, भौतिक शास्त्र, ज्योतिर्विद्या आदि — में भी बुद्धि की उल्लंघन कल्पना के सहयोग से होती है। किन्तु यह कल्पना बुद्धि द्वारा सुसंस्कृत और सुशिक्षित होकर ही वैसा कर सकती है। हाँ, शास्त्रीय क्षेत्रों में भावना की वृत्ति प्रच्छन्न होती है। संक्षेप में, जीवन-ज्ञान की उपलब्धि में तीनों वृत्तियों का सहयोग होता है, और ये तीनों वृत्तियाँ एक-दूसरे में प्रभावित, परिष्कृत और शिक्षित होती हैं। सवेदनात्मक उद्देश्यों तथा कार्यानुभवों द्वारा उत्पन्न यह जो बुद्धि है, वह क्षेत्र-भेदानुसार अलग अलग रूप से लेती है।

हम इस ज्ञान को और स्पष्ट करना चाहते हैं। अपराध व्यवसाय में जीनेवाला व्यक्ति, अपने सवेदनात्मक उद्देश्यों तथा कार्यानुभवों द्वारा, बुद्धि का एक विशेष ढंग से विकास करता है। ऐसे व्यक्ति भी मानव-मनोविज्ञान का अध्ययन करते हैं, मानव-व्यवहार का अध्ययन करते हैं। मानव की विश्वास-वृत्ति का लाभ उठाते हुए, तथा उसकी दूसरी कमजोरियों से फायदा उठाते हुए, वे अपने कार्य में अग्रसर होते हैं। उनके अपने सवेदनात्मक उद्देश्यों तथा कार्यानुभवों के अनुसार, उनके पास भी जीवन ज्ञान की एक विकसित और उन्नत व्यवस्था कायम हो जाती है। इस जीवन-ज्ञान का वे समुचित उपयोग करते हैं—यहाँ तक कि वे दण्ड से भी बच जाते हैं। संक्षेप में, उनके अपने सवेदनात्मक उद्देश्यों और कार्यानुभवों द्वारा, उनका पास भी जीवन-ज्ञान की एक उन्नत व्यवस्था है। यदि यह व्यवस्था अधूरी या कमजोर हुई, अथवा उसका अनुशासन ठीक-ठीक न हुआ, तो उन्हें घोखा खाना पड़ता है। दो अपराध व्यवसाय वर्गों के जीवन ज्ञान की अपनी-अपनी व्यवस्थाओं में, अपने-अपने कार्यानुभवों तथा सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार, भेद हो जाता है, यद्यपि उन दो जीवन-ज्ञान व्यवस्थाओं में बहुत कुछ समानता भी रहती है।

संक्षेप में, जीवन ज्ञान की प्राप्ति में तीनों वृत्तियों का सजग सहयोग होता है। सवेदनात्मक उद्देश्यों तथा कार्य अनुभवों द्वारा ही बुद्धि का विकास होकर, यह बुद्धि कल्पना तथा भावना का शिक्षित करके, सुसंस्कृत तथा परिष्कृत करके, आगे बढ़ाती है। इसी प्रकार सुशिक्षित कल्पना तथा सुशिक्षित भावना, विकसित तथा परिपुष्ट जीवन-ज्ञान के आधार पर, कार्य करती जाती है। तीनों अन्तर्बृत्तियों की क्रियाशीलता के फलस्वरूप जो जीवन-ज्ञान उत्पन्न होता है, वह स्वयं एक क्रियाशील शक्ति बन जाता है। यह जीवन-ज्ञान, एक विकसित तथा परिपुष्ट अवस्था में परिणत होकर, सारे व्यक्तिस्व के कार्य की आधारशिला बन जाता है। तीनों अन्तर्बृत्तियों की सक्रियता से उत्पन्न जीवन ज्ञान व्यवस्था के आधार पर खड़े होकर, बुद्धि, भावना और कल्पना, एक-दूसरे से सहयोग करती हुई अपना-अपना कार्य करती हैं।

कल्पना का कार्य है मूर्त-विधान करना। अन्तर्निहित सवेदनात्मक उद्देश्यों द्वारा परिचालित होकर ही कल्पना अपना कार्य करती है। ये सवेदनात्मक उद्देश्य जिस जीवन-ज्ञान-व्यवस्था के मूर्त स्तर पर खड़े होकर कार्य कर रहे हैं, उस व्यवस्था के तत्त्वों का यथायोग्य उपयोग करते हुए कल्पना अपना मूर्त-विधान उपस्थित करती है। न केवल यह, सवेदनात्मक उद्देश्य स्वयं अपनी पूर्ति के लिए बुद्धि का सहारा लेते हैं, जीवन-ज्ञान-व्यवस्था का भरपूर उपयोग करते हैं, तथा

बुद्धि बलपना और भावना, तीनों का मध्योग लेने हुए कार्य करते हैं। अतएव, इस पूरी प्रक्रिया में बलपना-जिन स्वयं जीवन-ज्ञान-व्यवस्था के प्रतिकूल न जाकर बरन् उसकी सहायता प्राप्त करनी हुई, उसमें समझून और परिष्कृत (होती) हुई, साथ ही बुद्धि की सहायता लेती हुई, उसमें शिक्षित और प्रशिक्षित होती हुई, इसके अतिरिक्त भावना के रंग में दृढ़कर आगे बढ़ती हुई, वह अपना मूर्त विधान करती है।

मक्षेप में, बलपना के मूर्त-विधान के या विश्व-माना के दो प्रमुख कार्य होते हैं। (1) व्याख्यात्मक, (2) प्रानिनिधि। मूर्त-विधान एक ओर, जीवन की प्रानिनिधि, तोर, वह उस जीवन प्रानिनिधिका एक ममाया रहता है।

उससे विरहित होकर दोनों के अस्तित्व की सम्भावना मरित है।

जीवन की पुनर्रचना बलपना द्वारा होती है। बलपना वह माध्यम है जिसके द्वारा सवेदनात्मक उद्देश्य जीवन की पुनर्रचना करते हैं। इसलिये, वास्तविक जीवन से पुनर्रचित जीवन की पृथक्ता तथा स्वरूप-भेद तो हो ही जाता है। मक्षेप में, बलपना पुनर्रचित जीवन का स्वरूप स्थापन करती है, और उसे वास्तविक जीवन की ओर लाने का प्रयत्न करती है। वास्तविक जीवन वास्तविक है। इस प्रकार, उसमें सामान्य का आविर्भाव होता है। किन्तु यह सामान्यीकरण है काहे का? जिये और भोगे गये वास्तविक जीवन के अतिरिक्त, और उसकी शामिल करके, तत्समान सारी वास्तविकताओं और सारी सम्भावनाओं का—चाहे वे किसी भी देश-काल की क्यों न हो, अथवा पीछे गये या आनेवाले मनुष्यों के हृदय में ही वे क्यों न कल्पित हुई हो। किन्तु, सामान्य का यह धरातल सब प्राप्त होता है, जब पुनर्रचित जीवन जिये और भोगे गये जीवन से गारभूत एकता रहे। अर्थात्, बलाकार का कर्तव्य है कि वह अपने सवेदनात्मक उद्देश्य के अनुसार, स्वयं के विशिष्ट में दृष्टे, जिये और भोगे गये जीवन के वास्तविक विशिष्ट से एकात्म हो, कि जिस विशिष्ट की यह अपने सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार प्रस्तुत करना चाहता है। बलाकार जीवन की पुनर्रचना द्वारा विशिष्ट ही उपस्थित करना चाहता है। किन्तु, बला के अन्तर्निमयो में बंधकर उस विशिष्ट में, विशिष्ट का स्वरूप विरसित होकर, परिणत होकर, सामान्य के रूप में प्रोद्भासित होता है। किन्तु यह सामान्य विशिष्ट का ही सीमा-विरहित रूप है। अतएव बलाकार का धर्म है कि वह अपने विशिष्ट की गहराइयों को पहचाने और उसे प्रस्तुत करे।

जीवन की पुनर्रचना में, वास्तविक जिये और भोगे गये जीवन से जो सारभूत एकता स्थापित होती है, उस सारभूत एकता को हम और स्पष्ट करना चाहते हैं। हम यह बता चुके हैं कि बुद्धि, ज्ञान, भावना के परस्पर सहयोग से जीवन ज्ञान विकसित होता है। सवेदनात्मक उद्देश्य द्वारा परिचालित होकर ही बलपना मूर्त-विधान करती है। और ये सवेदनात्मक उद्देश्य जीवन ज्ञान-व्यवस्था की मुदृढ पीठिका पर उपस्थित होकर ही कार्य करते हैं। साथ ही, वे जीवन ज्ञान-

व्यवस्था की इस पीठिका द्वारा नियन्त्रित भी होते हैं।

बुद्धि-कल्पना-भावना के परस्पर सहयोग से, तथा सहयोग के कारण, और अपने परस्पर-प्रभाव के फलस्वरूप, उनमें से प्रत्येक म जो परिणति हुई है उससे, और इन तीनों वृत्तियों के कार्यों द्वारा, जीवन-ज्ञान-व्यवस्था बनती है। किन्तु इन तीनों वृत्तियों के कार्य-व्यवहार के तथा जीवन-ज्ञान-विकास के मूल उत्स, संवेदनात्मक उद्देश्यों और वास्तविक जगत् में उनकी पूर्ति के प्रयत्नों, और उस प्रयत्न के दौरान में प्राप्त होनेवाले अनुभव और ज्ञान में, समाहित हैं। दूसरे शब्दों में, इच्छा तृप्ति और बाह्य से सामञ्जस्य-विधान के द्विविध (कभी-कभी परस्पर-विरोधी) कार्यों की एकता के निर्वाह से जीवन ज्ञान उत्पन्न होता है, किन्तु उस जीवन ज्ञान की प्राप्ति संवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार होती है।

संक्षेप में, जिये और भोगे गये वास्तविक जीवन के सारभूत सूत्र, उसकी सार-भूत विशेषताएँ और सारभूत विम्ब, इच्छा तृप्ति और बाह्य से सामञ्जस्य विधान के द्विविध (तथा कभी-कभी परस्पर-विरोधी) कार्यों की एकता के निर्वाह के प्रयत्नों के दौरान में सकलित, सम्पादित और संशोधित होते हैं।

जानने योग्य जगत् ज्ञान जीवन विमर्श का है जैसा कहा है। सर्वत्र उसके दृश्य

कि जो हमारी इच्छा-

अनुकूल या प्रतिकूल

प्रभाव डालते हो, अथवा हमारे उद्देश्यों को अग्रसर या पश्चसर करते हो। दूसरे शब्दों में, हम उनका सकलन करते हैं, हमसे वह सकलन हो जाता है। इस सकलन से ही हमारा जीवन क्षेत्र बनता है। किन्तु, इस जीवन-क्षेत्र में अनेकों मानव-सम्बन्ध, मानव-मूल्य, अनेकों कार्य-व्यवहार, अनेकी घटनाएँ, जिनका सूत्र केवल हमारे जीवन-क्षेत्र में ही नहीं उसके बाहर तक फैले रहते हैं—उनकी निष्ठा पर एक हद तक ही हमारा प्रभाव होता है। यह जीवन-क्षेत्र वास्तविक जीवन-जगत् का अंग है। उस वर्ग-जगत् का अंग है कि जो विशेष काल-परिस्थिति में विशेष रूप धारण करता है। अतएव हमें अपने जीवन क्षेत्र के अनुभवों से, तथा व्यापक जीवन-जगत् के ज्ञान से, उस ज्ञान दृष्टि का विकास करना पड़ता है, कि जिससे हमें इच्छा तृप्ति के और बाह्य में सामञ्जस्य विधान के कार्य में सहायता प्राप्त हो। फलतः, हमें अपने जीवन-क्षेत्र से बाहर निकलकर जीवन-जगत् में फैलना पड़ता है। और व्यापक जीवन-जगत् का ज्ञान प्राप्त करके अपने जीवन क्षेत्र में लौट आना पड़ता है। और फिर पुनः, जीवन-ज्ञान की वृद्धि के साथ-साथ, अपने जीवन-क्षेत्र को अपने सामर्थ्य के अनुसार व्यापक से व्यापकतर करना पड़ता है।

यही नहीं, बाह्य से सामञ्जस्य-विधान की प्रवृत्ति तथा इच्छा तृप्ति के प्रयत्न, इन दोनों ने मनुष्य को अपने से ऊपर उठने, अपने से परे जाने की वृत्ति का इतना बलवान बना दिया है, कि हम अपने सात्कालिक हितों की बलि देकर दूरतर लक्ष्य प्राप्त करने का प्रयत्न करते हैं, और व्यक्तिगत स्वार्थ में परे उठकर सामान्य मानवीय आदर्शों की प्राप्ति का प्रयत्न करते हैं। किन्तु, ये सामान्य आदर्श उस जीवन जगत् से उठे होते हैं, कि जो हमारा जीवन-जगत् है, जो हमारा परिवेश है, जो हमारा वर्ग है। किन्तु, सामान्य मानवीय आदर्शों को उन विशेष मानव-सम्बन्धों के हितों की पूर्ति करनी पड़ती है, कि जिन मानव-सम्बन्धों को क्षेत्र में हम पैदा हुए हैं, और जिनमें और जिनके बीच में रहकर हमने अपना जीवन-ज्ञान और

दृष्टि का विकास किया है। दूसरे शब्दों में, मानव-सम्बन्धों के हित प्रधान हैं और आदर्श गौण। अतएव, आदर्शों को इस प्रकार ढाना और रचा जाता है कि जिससे कि मानव-सम्बन्ध, वस्तुन, एक समाज के भीतर के विभिन्न वर्गों के आपसी सम्बन्ध, तथा वर्ग के भीतर के परस्पर मानव-सम्बन्ध, बने रहें और उन्नत हों। जो भी भावात्मक विश्व-चित्र उपस्थित किया जाता है, और उसकी जो फिलॉसफी बनायी जाती है—अर्थात् यह समष्टि-चित्र और उसके भीतर समायी हुई दृष्टि की व्यापकता—वस्तुतः अपने तथा वर्ग के एकीभूत दृष्टिकोण से देखे जाने की स्थिति से उत्पन्न है। यह बात भूलने की नहीं है।

यह पहले ही बता चुके हैं कि क्या जीवन की पुनर्रचना है, किन्तु कवि के सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार वह पुनर्रचना की जाती है। ये सवेदनात्मक उद्देश्य उस दृष्टि से सम्पन्न हैं, कि जो दृष्टि कवि ने अपने अनुभवात्मक ज्ञान द्वारा तथा परम्परा द्वारा प्राप्त की है। उसके सवेदनात्मक उद्देश्यों के पास जो जीवन ज्ञान है—चाहे वह अनुभवात्मक हो अथवा परम्परायित हो—उस जीवन-ज्ञान के तत्त्वों का उपयोग करते हुए कल्पना अपने चित्र प्रस्तुत करती है। सवेदनात्मक उद्देश्यों द्वारा संचालित होकर कल्पना जीवन की पुनर्रचना करती है, अतएव, हम पुनर्रचना के कार्य के दौरान में वास्तविक जीवन की व्याख्या तो आप ही-आप ही जाती है। जीवन-दृष्टि-सम्पन्न सवेदनात्मक उद्देश्यों के पास यदि दृष्टि-दोष है, तो वह दोष भी कल्पना-विधान में प्रस्तुत होगा। संक्षेप में, जीवन-दृष्टि और सवेदनात्मक उद्देश्यों की सारी क्षमताएँ और निर्बलताएँ जीवन-ज्ञान के अक्षरे-सघरेपन, अक्षरे-बुरेपन और सही-गलतपन के सारे रंग सवेदनात्मक उद्देश्यों में भेँ बहते हुए, कल्पना विधान में फैल जायेंगे। उसी प्रकार, यह भी ध्यान में रखने की बात है कि कल्पना के महल की ईंटें वास्तविक जीवन में जिये गये तत्त्व ही हैं। अनुभव, जीवन-दृष्टि, ज्ञान-व्यवस्था, आदि-आदि बातों में से कल्पना अपने तत्त्व ग्रहण करती है, और उनकी जोड़ तोड़ करके अपने आकार बनाती है। संक्षेप में, जीवन की पुनर्रचना कवि के सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार, उनकी जीवन-दृष्टि और जीवन-ज्ञान के अनुसार, बनती है।

[अपूर्ण। रचनाशाल अनिवारित। सम्भवतः 1959 के बाद]

प्रश्न यह है कि आखिर रचना क्यों ?

प्रश्न यह है कि आखिर रचना-ग्रन्थियाँ में इतनी दिव्यचस्पी क्यों ? मेरे खयाल से इसका एक उत्तर तो यह है कि उसके अन्तर्तत्त्वों के विश्लेषण में मोन्दर्य-सम्बन्धी किसी सामान्य मिदान्त पर आया जा सकता है। दूसरे भी उत्तर हो सकते हैं। उदाहरणतः, जीवन के विस्तृत क्षेत्र को साहित्य में लाने के लिए, अर्थात् उसके प्रभावोत्पादक चित्र प्रस्तुत करने के लिए, हम प्रभावोत्पादकता के रहस्य को

समर्पण। इसके अतिरिक्त और भी उत्तर हो सकते हैं। जैसे, अपनी विशेष काव्य-प्रवृत्ति का औचित्य सिद्ध करने के लिए रचना-प्रक्रिया का विश्लेषण किया जाये।

कोई भी देश, व्यक्ति या प्रवृत्ति अपने-अपने इतिहास से जुदा नहीं हो सकती। हिन्दी में रचना प्रक्रिया का जो विश्लेषण शुरू हुआ, वह मुख्यतः, नयी कविता को (या कहिए नयी काव्य-प्रवृत्ति को) ध्यान में रखकर ही। कभी आधुनिकता के नाम पर, तो कभी सौन्दर्य के नाम पर यह काम हाथ में लिया गया। किन्तु रचना-प्रक्रिया का कोई तत्परक (ऑब्जेक्टिव) विश्लेषण सामने नहीं आया। विश्लेषक का संवेदनात्मक उद्देश्य रचना-प्रक्रिया का कोई तत्परक अध्ययन-समन्वय करना, विश्लेषण करना, नहीं था, चरन् एक विशेष प्रवृत्ति की स्थापना करना रहा आया। परिणाम यह हुआ कि ऐसे प्रयत्नों से, सम्भवतः, काव्य-क्षेत्र को, कला-क्षेत्र को विशेष लाभ नहीं हुआ। दूसरे शब्दों में, जीवन के सुविस्तृत वैविध्य और मूलभूत एकता के कोई विशिष्ट और संवेदनात्मक चित्रण का मार्ग ऐसे विश्लेषण ने प्रस्तुत नहीं किया। रचनात्मक प्रक्रिया के विश्लेषण से यदि सृजनशील साहित्य का मार्ग अधिकाधिक प्रशस्त हो तो कहना ही क्या है।

रचना-प्रक्रिया का तत्परक विश्लेषण, मेरे ख्याल से, अत्यन्त कठिन है, दुस्वर है। इसके कई कारण हैं। एक तो यह है कि रचना प्रक्रिया एक नहीं, अनेक है, विविध है, और उसकी विभिन्नता अत्यधिक है। रचना-प्रक्रिया सृजन की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया है, कवि-स्वभाव, कवि-दृष्टि, और विषय-वस्तु (या कहिए कथ्य) के अनुसार, वह बनती-बदलती है।

प्रगतिशील काव्य की दृष्टि के विरोध में, अथवा उसकी प्रतिकूल स्थिति में, नयी काव्य-प्रवृत्ति में प्रकट 'रस' के महत्त्व को स्थापित करने के लिए, रचना-प्रक्रिया की स्वात्मकता को उठावदार-उभारदार बनाने के लिए, जिससे कि अन्य जनों का ध्यान उसकी स्वात्मकता पर खिंचे, रचना-प्रक्रिया के विश्लेषण की ओर प्रवृत्ति हुई। किन्तु आगे चलकर ज्यों ही प्रगतिशील पैटर्न और प्रवृत्ति क्षीण होकर तिरोहित होने लगी, रचना-प्रक्रिया के वास्तविक विश्लेषण से विमुक्तता होने लगी। यह विमुक्तता नाशक नहीं, हानिकर है।

इसका कारण है। रचना-प्रक्रिया पर प्रकाश पड़ते ही हमारे सामने कई समस्याएँ और कर्तव्य खड़े हो जाते हैं। कोई भी कवि अच्छा या बुरा नहीं होता, वह कवि या अकवि ही हो सकता है, अर्थात् उसमें चेतना या जड़ता हो सकती है। एक विशेष रूप-स्वरूप और प्रवृत्ति में पूर्ण जो चेतना है वह कवि की चेतना है।

इस बात को हम यों कहेंगे। कवि की मनोवैज्ञानिक स्थिति और स्तर, जो उसके काव्य में प्रकट होता है, क्या है? किस प्रकार का है? प्रभावशील काव्य के सतहीपन पर या यों कहिए कि सतही प्रगतिशील काव्य पर, विचार करते समय उसके मनोवैज्ञानिक स्तर और स्थिति को देखा गया। आज भी रचना-प्रक्रिया पर विचार करते समय हमें नयी कविता के सतहीपन पर, या यों कहिए कि सतही नयी कविता पर, प्रकाश डालकर इस बात पर सोचना होगा कि क्या किया जाय कि जिसमें नयी कविता, जीवन के सुविस्तृत क्षेत्र के विविध रंगों से दीपित होकर, एक और वैविध्यपूर्ण जीवन क्षेत्र का प्रतिनिधित्व कर सके, तो दूसरी ओर स्वात्मकता के खरे और भरे रंग उममें खिल सकें।

दूसरे शब्दों में, प्रश्न यह है कि 'जो है' उसको अन्तिम मानकर उसको 'आधुनिक' कहकर, 'जो चाहिए' उसकी भावना को तिरस्कृत करें, उसे सन्दर्भहीन मान टाल दें या क्या ?

इस बात को हम दूसरे शब्दों में कहेंगे। क्या हम कहें कि नयी कविता केवल मानसिक किन्तु तीव्र संवेदनात्मक प्रतिक्रिया है, क्षण-विक्षण प्रतिक्रिया—और उसे वैसा होना ही चाहिए, नहीं तो वह नयी कविता नहीं है ? अथवा वह ऐसी काव्य-प्रवृत्ति है जिसमें टोटल पर्सनैलिटी इनवॉल्व्ड है (सम्पूर्ण व्यक्तित्व सम्विहित है) ? और फिर वह सम्पूर्ण व्यक्तित्व किम प्रकार से सम्विहित है, अथवा किस प्रकार से उसे सम्विहित होना चाहिए ?

यही बात हम तरह भी कही जा सकती है कि क्या मेरे क इम तरह लिखे कि अपनी कृति का हलका-सा प्रभाव छोड़कर छुट्टी पा ले ? अथवा वह इम तरह लिखे कि कथ्य, अपने पूरे तत्त्वों को मूर्तिमान करते हुए, पाठक के हृदय में अपने प्रभाव के प्रभाव को घनीभूत कर दे, अर्थात् उसके हृदय में भावना उत्पन्न कर दे ? निःसन्देह, कृति की आलोचना अथवा कृति का प्रभाव-ग्रहण कवि के व्यक्तित्व का भी प्रभाव-ग्रहण है।

इसी बात को हम दूसरे शब्दों में कहेंगे। क्या हम यह कहें कि नयी कविता केवल गद्य भाषान्वित, मानसिक, किन्तु तीव्र संवेदनात्मक प्रतिक्रिया है, या उसमें 'सम्पूर्ण व्यक्तित्व' (टोटल पर्सनैलिटी) लिपटी हुई (इनवॉल्व्ड) होनी चाहिए ? यह सही है कि 'टोटल पर्सनैलिटी' जैसे शब्दों की व्याख्या के लिए फिर प्रश्न पूछे जायेंगे, लेकिन मतलब माफ है।

[अपूर्ण। सम्भावित रचनाकाल 1959-64। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में सम्बन्धित]

अन्तरात्मा और पक्षधरता

पक्षधरता का प्रश्न हमारी आत्मा का, हमारी अन्तरात्मा का प्रश्न है। मैं उस आत्मा का, उस अन्तरात्मा का पक्षधर हूँ और, चूँकि मेरी अन्तरात्मा की हलचल और बेचनी आपकी अन्तरात्मा की हलचल और बेचनी से मिलती-जुलती है, इसलिए जहाँ तक अन्तरात्मा का प्रश्न है, मैं आपका भी पक्षधर हूँ, और आप मेरे भी पक्षधर हैं। और, चूँकि हम-आप-जैसे अन्तरात्मावाले बहुत-से लोग इस समार में हैं, इसलिए हम सब उन सबके और वे सब हम सबके पक्षधर हैं, चाहे वे हिन्दी क्षेत्र के हों, या अन्य भाषा क्षेत्र के, भारत-भूमि के हों, या उसके बाहर के। संक्षेप में, हम सब एक प्रवृत्ति हैं, एक धारा हैं—भाव-धारा, विचार-धारा, जीवन धारा—और हम सब उसी धारा के अंग हैं। और हम इस धारा के पक्षधर

हैं। और हम जिना इस पक्षधरता के अपने-आपको अपूर्ण, मूल्यहीन और निरर्थक पाते हैं।

क्या हमारी यह पक्षधरता गन्त है? पक्षधर होने की हमारी यह खुसी प्रवृत्ति गलत है? अपनी अन्तरात्मा का, और अपनी-जैसी अतगिनन अन्तरात्माओं का, पक्षधर होना गन्त है? जवाब साफ है। नहीं, बिल्कुल नहीं। हम अपनी अन्तरात्मा की और अपनी-जैसी अन्य अन्तरात्माओं की पक्षधरता और मजबूत बनायेंगे। इस धारा को दृढ़ करेंगे, विस्तृत करेंगे। और अगर विपक्षी हमारी इस धारा पर हमेंते हैं, धिक्कारते हैं, चिड़चिड़ाते हैं, तो उन्हें हमेंते दो या छीनने दो, क्योंकि वे वे हैं, हम हम हैं।

एवम यह सही है कि हमारी अन्तरात्मा जो कुछ हमें कहती है, उसके अनुसार हम चल नहीं पाते, कर नहीं पाते, वैसा माहित्य-मृजन नहीं कर पाते। और इसीलिए तो अन्तरात्मा है जो यह कहती है कि बेवकूफ, तुम यहाँ चूक गये।

हाँ, यह सही है कि अन्तरात्मा जिन भाव-समुदायों को, जिस भाव-धारा को, जिस विचार-धारा को लेकर चल रही है, उनमें ज्ञान के प्रकाश के माध-ही-साय अज्ञान और पूर्वाग्रहों का अनजाना अन्धकार भी हो सकता है। हाँ, यह सही है कि अज्ञान और अर्ध-ज्ञान के, पूर्वाग्रहों के, दुराग्रहों के, अन्धकार की ओर न देखते हुए, मैं अपने प्रतिपक्षी के उन सशक्त तर्कों और प्रचण्ड युक्तियों, उसके अपने मस्याशा, को उपेक्षाभरी दृष्टि से देखता होऊँ। हाँ, यह सही है कि मैं अपने आवेग में, सरय के नाम पर आत्म-वद्ध दृष्टि ही को यथार्थ दर्शन समझते हुए, जूझ जाता हूँगा। यह सब सही हो सकता है। यह सब सही है।

किन्तु केवल इतना ही सही नहीं है। यह भी सही है कि मेरी अन्तरात्मा ने जीवन-यात्रा में जिन लक्ष्यों और भाव-दृष्टियों को प्राप्त किया है, जिस भाव-धारा का विकास किया है, उसमें महत्वपूर्ण मचाइयाँ भी हैं। उस अन्तरात्मा ने जिन विशेष आग्रहों का विकास किया है, वे उसके लक्ष्यों से प्रभूत आग्रह हैं; वे प्रयोजन हैं। वे अन्तरात्मा के संवेदनात्मक उद्देश्य हैं, वे कर्म-प्रक्रिया के लक्ष्य हैं—चाहे वह कर्म-प्रक्रिया कनाकार का कर्म ही क्यों न हो। उन उद्देश्यों और प्रयोजनों, उनसे प्रभूत आग्रहों और अनुरोधों से, मैं तटस्थ नहीं हूँ। मैं अपनी अन्तरात्मा का पक्षधर हूँ, और अपने-जैसे अन्यो की अन्तरात्माओं का भी पक्षधर हूँ। इसलिए, आप-ही-आप, मेरे अनजाने मेरा अपना एक शिविर बन जाता है, चाहे मैं उसे शिविर कहूँ या न कहूँ, भले ही मैं उस शिविर के सदस्यों के भौतिक अस्तित्व से अपरिचित रहूँ। इसलिए मैं यह लेकर चलता हूँ कि मेरे-जैसे न मालूम कितने ही लोग हैं, जो मित्र हैं, सम्भाव्य मित्र हैं। मैं उन्हें नहीं जानता—शायद उन सबको जानना सम्भव नहीं है। उसी प्रकार, मैं यह भी जानता हूँ कि जिस प्रकार मैं अपने अनजाने शिविर बन जाता हूँ, या एक शिविर का सदस्य अपने जाने-अनजाने हो जाता हूँ, उसी प्रकार दूसरे लोग भी अपने जाने-अनजाने अन्य शिविरों के सदस्य बन जाते हैं, और मुझे मुक्तिबोध के नाम से न पहचानकर उस शिविर के एक सदस्य के नाम से पहचानते हैं। और इस प्रकार, मैं अपने जाने-अनजाने स्वयं कुछ न करते हुए भी, उनके विरुद्ध कुछ भी न करते हुए भी, उनके प्रतिकूल भाव का, उनकी कोप-दृष्टि का, उनके विरोध-कार्य का, शिकार बन जाता हूँ। मेरे जाने-अनजाने ही वे मेरे विराधी और शत्रु

वन जाते हैं।

यह द्वन्द्व एक वास्तविकता है। उससे छुटकारा नहीं। हाँ, यह सही है कि द्वन्द्व का क्षेत्र और घरातल का जानना एकदम जरूरी है, क्योंकि उसका रूप, उसकी प्रक्रिया, विभिन्न स्थिति-दशाओं में विभिन्न प्रसंगों में भिन्न-भिन्न होते हुए भी, उसकी मूल सामान्य विशेषताएँ क्षेत्र और घरातल के अनुसार ही बनती हैं।

और इस द्वन्द्व-स्थिति में पडकर ही (पडना ही पडता है) हमें मालूम हो जाता है कि हमारे प्रतिपक्षी ने बहुत-बहुत सही बातें कही हैं, तो उसका प्रयोजन क्या है, उन सही सही बातों का उसने जो उपयोग किया है तो कौन सी स्थिति की स्थापना के लिए ?

और अगर मैं पहचान जाऊँ कि उसने ये सही-मही, ये सच्ची सच्ची बातें कही हैं, तो मैं उन्हें उठा लूँगा। जिस प्रकार यथार्थ का एक अंग मेरे सम्मुख खुला हुआ है, उसी प्रकार यथार्थ का एक अंग उसके सम्मुख भी खुला हुआ है।

मही है कि हमारे प्रयोजन और उद्देश्य-तथ्य भिन्न-भिन्न हैं। इसलिए वह अपने प्रयोजन के अनुसार एक विशेष बाण की ओर ही दृष्टिक्षेप करता है, जिस पर मैंने अगर दृष्टिक्षेप किया भी था तो ध्यान नहीं दिया था, उस कोण-दृश्य को महत्व नहीं दिया था। इसलिए यथार्थ के कुछ अंग, जो उसके सामने खुले, मेरे सामने नहीं खुले थे। मैं अवश्य ही उसने सत्पादों को स्वीकार कर लूँगा और अपने में मिला लूँगा। अपनी विचार धारा, भाव-धारा, अपनी भाव दृष्टि में जो कमजोरियाँ, जो खाइयाँ और जो कंटोले अहाते हैं, उन्हें भरसक कम करने की कोशिश करता जाऊँगा।

कोई भी द्वन्द्व ही—परिस्थिति ही से दृढ़ क्यों न हो— उसमें पडने से (उसमें पडना ही पडता है) मनुष्य की यथार्थ चेतना बड़ती ही है, यथार्थ का अधिकाधिक ज्ञान उसे होता जाता है।

किन्तु मैं इस बात की पूरी कोशिश करूँगा कि ये द्वन्द्व झूठे द्वन्द्व न हों। अपनी अहवृद्ध भेद-बुद्धि के कारण हम झूठे द्वन्द्वों का मृजन कर लेते हैं। जो हमस भिन्न है, वह केवल अन्य ही नहीं, वह विरोधी भी है, विपक्षी भी—यह मानकर चलने के लिए मैं तैयार नहीं।

अहंकार अपना एक इन्द्रजाल खड़ा करता है। तर्क और युक्ति, मही और आधी मही, बातों का एक अस्त्रागार उसके पास है। सेलक अपनी लेखनी से भी अपने अहंकार की तृप्ति करता है। वह खुद ही अपनी आँखों के सामने बैमा-कैमा अभिनय करता है, तन्मय होकर।

मैं इसमें बचना चाहता हूँ, और पराजित हो जाने में ही अपना कल्याण समझता हूँ, क्योंकि पराजित हो जाने में ही तो कोई विजित हो नहीं सकता।

मनुष्य की बुद्धि इनती नम है, यथार्थ का प्रसार इतना विस्तृत और उनसाध भर्रा है, कि केवल मेरी ज्ञान प्रक्रिया ही स—केवल मेरी ही अपनी ज्ञान-प्रक्रिया में सीमित रहने में—मैं उसका सर्वान्वेपी आकलन नहीं कर सकता। इसीलिए मैं चाहता हूँ ज्ञान-परम्परा, भाव परम्परा और उसकी धारण करनेवाला यह जो जगत् है, वह। मैं उसे चाहने लगता हूँ।

मैं इन्तजार करता हूँ। और इन्तजार करने में विश्वास रखता हूँ। यह

इन्तज़ार आलमियों का या भाग्यवादियों का इन्तज़ार नहीं है। प्रतीक्षा के इस काल में मनन चलता है, अपनी ही जीवनात्मक भावुक तथा बौद्धिक स्थितियों का यह मनन विभिन्न आत्म-संशोधनों को ले आता है।

किन्तु यह प्रतीक्षा है बाहे की? इस बात की प्रतीक्षा है यह कि, सम्भव है, किसी देश में, अथवा अनेक देशों में, अथवा इस भारत-भूमि में ही, ऐसे लोग हैं जिनके सामने ठीक वे ही प्रश्न हैं जो मेरे सामने हैं। उनकी भी प्रवृत्ति ठीक वही है जो मेरी है। और उन्होंने अवश्य ही इन प्रश्नों पर सोचा होगा। शायद, मृक्षसे ज्यादा सोचा होगा। अधिक व्यापक होगा उनका सोच-विचार। सम्भव है, हाँ सम्भव है। इसलिए आज नहीं तो कल, जो दृष्टि सामान्यतः गृहीत है, उसमें संशोधन होवे। संशोधन अवश्यम्भावी है। वे एक ऐतिहासिक प्रक्रिया के अंग हैं। इसलिए मैं ऐतिहासिक प्रक्रिया की, ज्ञान के क्षेत्र में भी, दृष्टि विकास के क्षेत्र में, अनवरत प्रिया पर विश्वास रखता हूँ।

संक्षेप में, मेरी-जैसी अन्तरात्मावालों की, मेरी-जैसी प्रवृत्तिवालों की, एक परम्परा है। यह परम्परा-प्रक्रिया मेरे प्यारे देश में ही नहीं, अनगिनत देशों में है। मैं उस परम्परा-क्रिया का अंग हूँ और अपनी परम्परा को बँडता भी फिरता हूँ। दुःख इसी बात का है कि मैं अंग्रेज़ी को छोड़ दूसरी विदेशी भाषा नहीं जानता, और हिन्दी और मराठी को छोड़ अन्य कोई भारतीय भाषा नहीं जानता। अविचन इतना हूँ कि हिन्दी की किताबें भी नहीं खरीद सकता। और लिखने के कागज जब ज्यादा खर्च हो जाते हैं, तब मोघता हूँ कि मैं किनना फिजूलखर्च हूँ। ऐसी स्थिति में मैं क्या अपनी परम्परा हँडूँगा?

किन्तु हर समस्या का एक न-एक समाधान है—चाहे अधूरा ही क्यों न सही। इसलिए, मैं अपने आस-पास के लोगों, अपने मित्रों, आत्म-सम्बन्धियों और अपने सहयोगियों तथा परिचितों में उसे बँटने लगता हूँ।

और उनसे बहस छिड़ जाती है, या चर्चा हो जाती है, और बहुत बार धरित्री अपने रत्न डगल देती है। और मैं अपने प्रभाव में भी अत्यन्त सम्पन्न अनुभव करने लगता हूँ।

किन्तु देश-विदेश में हो रहे प्रयत्नों की सम्भावना की उपेक्षा मैं नहीं कर पाता। और इस तरह मेरी छाया पृथ्वी पर भटकती रहती है, भटकती रहती है।

'अन्तःकरण का आयतन संक्षिप्त है' नामक मेरी एक कविता में (वह कृति 'आमिक पत्र' में प्रकाशित हुई थी) मेरी इसी प्रवृत्ति का चित्रण है। मेरे अपने लेखों, उसमें एक लिरिमिज़म है, एक यथार्थप्रवण रूमानी किस्म की परुपनाशीलता है, एक आवेश है, और अन्त में आत्मालोचन है।

इस प्रकार मैं द्वन्द्व-स्थिति में पड़कर मैत्री ही प्राप्त करता हूँ।

हाँ, यह सही है कि मेरी जै ही अन्तरात्मावाले लोग मृक्षे धिक्कार भी सकते हैं। मेरे ही मित्रों में मेरी ही हत्या हो सकती है, वास्तविक तिरस्कार हो सकता है, हुआ है, होता रहा है, होता रहेगा—सम्भवतः।

क्या इतिहास में हम ऐसे प्रसंग नहीं मिलते हैं? खूब मिलते हैं। और गज़ेब ने पहले दारा, मुराद और शुजा को खत्म किया, और घर को निष्कण्टक करके बाहर चढ़ दीडा।

दारा और और गज़ेब की यह जोड़ी आपको हर जगह मिलेगी। अमरीका में

भी, रुम में भी, साम्यवादी जगत् में भी, पूंजीवादी-माझाज्यवादी दुनिया में भी। भारत में भी मिलती है।

दारा की हत्या की सम्भावना हमेशा रही है। हमेशा रहेगी। दण्डात्मक स्थिति की गत्यात्मकता व्यक्ति-रक्षा नहीं करती, प्रवृत्ति-रक्षा सम्पन्न करती है। इसीलिए दारा का जन्म बार-बार होगा, और वह अपना प्रभाव फैलाने के बाद बार-बार दारा जायेगा।

दारा प्रभावशील विद्वान् और भोगी हुआ राजकुमार था। मैं वह नहीं हूँ, बहुत-बहुत छोटा हूँ, जनमाधारण हूँ, अत्यन्त अल्प हूँ। इसलिए मैं बार-बार नहीं मरूँगा, एक बार मर जाऊँगा हमेशा के लिए, किसी के किये से नहीं, अपने किये।

फिर भी एक प्रश्न है, और वह यह कि मेरी अन्तरात्मा कहाँ तक विकसित है। स्वयं के अन्वयीकरण, इतरीकरण के साथ, मैं कहाँ तक जगत् के माध, अन्वयीकरण और उसका स्वकीयीकरण कर सका हूँ? दूसरे शब्दों में, अपनी अन्तरात्मा के प्रयोजन को मैं कहाँ तक दृढ़ कर सका हूँ?

आत्मालोचन नि मन्देह आवश्यक है। जब तक हमारे कार्य तथा अनुभव-प्राप्त ज्ञान से सम्पादित आत्म-संशोधन अन्तरात्मा के प्रयोजनों की ही दृढ़ और बलवान् करते हैं, तभी तक उनकी सार्थकता है। जब तक वे उन प्रयोजनों से प्रसूत हमारी भाव-परम्परा को विकसित और सम्पन्न करते हैं, तभी तक उनका उपयोग है। यह कहना महत्त्वपूर्ण इसलिए है कि मनुष्य कभी-कभी अपने ही बनाये जाल में फँस जाता है, और अपनी अन्तरात्मा के प्रयोजनों के मार्ग से वह हट जाता है। ऐसे व्यक्ति का सारा अनुभवात्मक ज्ञान और दृष्टि, प्रयोजनहीन होने के कारण, केवल व्यर्थ का भार ही नहीं बन जाती, बल्कि उसे तरह-तरह के समझौते के मार्ग पर आगे धक्काती है। और ये समझौते, क्रमशः, उसके व्यक्तित्व को नपुनक, और गुप्त तथा प्रकट रूप से निराशावादी या भाग्यवादी, बना देते हैं। वह अपने खुद के रास्ते से हट जाता है।

नि सन्देह, यह प्रश्न उठता है कि मेरी अन्तरात्मा कहाँ तक विकसित है।

इस प्रश्न का उत्तर मैं इस तरह देता हूँ। मेरे जीवन ने इस जगत् में अब तक जो यात्रा की है, वह प्रयोजनहीन नहीं की है। मैंने अपने अनुसार कुछ हद तक परिस्थिति को बनाया और बिगाड़ा है। इस जीवन-यात्रा में अभ्यन्तर की एक पुकार रही है। नवयौवनावस्था के पूर्व से ही, मेरे प्रयोजन प्राप्त और विकसित होते गये, और उन्हीं के अनुसार मैंने अपनी भाव-धारा विकसित की। यह भाव-धारा अन्तर्निहित है।

ये प्रयोजन मेरे निजत्व के मूल चक्र हैं। वे प्रयोजन क्या हैं?

घर में, परिवार में, समाज में, मनुष्य को मानवोचित जीवन प्राप्त हो। आर्थिक तुला के आधार पर, घर में, परिवार में, समाज में, मनुष्य के मूल्य को न आँका जाये। मनुष्य अपनी और अपने परिवार की अस्तित्व-रक्षा के आर्थिक-भौतिक सघर्ष और तत्सम्बन्धी चिन्ताओं से छूटकर, निर्माण और सृजन के कार्य में लगकर समाज की उन्नति और प्रगति में योग दे, तथा उसको अपने निजत्व के विकास के अवसर प्राप्त हो—सबको समान रूप में। आर्थिक उत्पीड़न और शोषणमूलक यह जा भयानक पूंजीवादी समाज-व्यवस्था है, वह हमेशा के लिए

-समाप्त हो। और उत्पादन तथा थम के समस्त माध्यमों तथा साधनों पर पूरे समाज का अधिकार हो। किसी को भी विमी का व्यक्ति स्वातन्त्र्य सौंपने का अधिकार नहीं हो, न बेचने का। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य को रहने न रखा जाय, न कोई विमी को रहने रखने दे। किन्तु जो व्यक्ति स्वातन्त्र्य समाजवाद और जनतन्त्र के समन्वय में बाधक हो, या इन दोनों में से किसी एक का भी उत्सर्ग करने के लिए उत्सुक हो, उस व्यक्ति-स्वातन्त्र्य को पूरा समाज मार्गजनिक रूप से निन्दित और तिरस्कृत करे। समाजवाद जनता की, जनसाधारण की, भुक्ति का राजपथ है। और इसीलिए उसकी मूल आत्मा जनतान्त्रिक है। कैसे जनसाधारण? वे कि जिनहोने दोषण और उत्पीड़न की जमीनों को अपने संगठित कार्यों द्वारा तोड़ दिया है। समाज उनकी आर्थिक और पारिवारिक स्थिति की सुरक्षा की गारण्टी लेता है, उनके बाल-बच्चा की शिक्षा तथा चिकित्सा और जीविका-कार्य की गारण्टी लेकर, उनके पारिवारिक, मानसिक और चारित्रिक गुणों के उत्कर्ष के कार्य का सिद्ध करता है। और बढ़ते हुए सामूहिक उत्पादन की प्रणाली का आधार पर उनके जीवन-स्तर को प्रमश विकसित करता जाता है। मेरे जैसे कोटि का अधिकारी और अरक्षित जीवनवालों की भुक्ति का रास्ता है। समाजवाद की मूल आत्मा जनतान्त्रिक है। जनतान्त्रिक संस्थाओं और जनतान्त्रिक विधि नियमों से उस निबद्ध किया जा चुका है, किया जा सकता है। पोलैण्ड और यूगोस्लाविया तथा अन्यत्र दश इस जनतन्त्र के उदाहरण हैं।

जी हाँ, वहाँ समाजवादी समाज-रचना को पलटकर फिर से पूँजीवादी समाज व्यवस्था का सामेवाली शक्तियाँ को स्वातन्त्र्य नहीं है।

मनुष्य में एक बहुत बड़ी शक्ति है—विकृत करने की शक्ति। व्यापक सामाजिक प्रभाव रखनेवाले मार्गों और उनके प्रवर्तकों के विचारों को विकृत रूप में रखकर, उस विकृत रूप का मचाई के नाम पर प्रचार किया गया है—चाहे वह बौद्ध धर्म हो या ईसाई मत। या वह कोई अन्य भारतीय और अन्धभारतीय धर्म हो। एक विशेष अनुकूल परिस्थिति पाकर, विकारकर्त्ता अपनी एतत्सम्बन्धी विकृतियों को फैलाते हैं।

इन विकृतियों को जन चेतना द्वारा ही दूर किया जा सकता है। शिक्षित, सुसंस्कृत, आत्मगौरवपूर्ण मानव (व्यक्ति नहीं), मनुष्य ऐसा मनुष्य जो समाज में तदवत हो गया हो, जिसने समाज का स्वकीयीकरण कर लिया हो, उसका प्रकीयीकरण—इतरीकरण—न किया जा—ऐसा मनुष्य ही अपने सामाजिक प्रभाव और सामूहिक कार्यों से उन विकृतियों को रोक करता है। समाजवाद का विकृतीकरण हो सकता है हुआ है। और भविष्य में भी सम्भव है

ऐसा क्यों? इसलिए कि वहाँ भी द्वन्द्व स्थिति है। इस द्वन्द्व-स्थिति से छुटकारा नहीं। अन्तर केवल यह है कि मनुष्य ने मानव परिस्थिति पर अब तक जो-जो और जितनी-जितनी विजय पायी है उनके उच्चतम स्तर पर चल रही वह द्वन्द्व-स्थिति है। आदिम कबीलोवासी सभ्यता के द्वन्द्व में, दास-सभ्यतावाले द्वन्द्व में, सामन्ती सभ्यता में चल रहे द्वन्द्व से, पूँजीवादी-औद्योगिक स्थिति में चल रहा द्वन्द्व जिस सभ्यता-स्तर का द्वन्द्व है, वह सभ्यता-स्तर पूर्वतर सभ्यता-स्तरों से अधिक विकसित इस अर्थ में है कि मनुष्य ने अपनी परिस्थितियों पर पूर्वतर सभ्यतावाले स्तर के मनुष्य की अपेक्षा अधिक विजय पायी है।

द्वन्द्व-स्थिति में होता यह है कि किसी एक विशेष पक्ष (पहलू) पर, या उसके किसी एक विशेष कोण पर ही अधिक दृष्टिक्षेप होता है, और शेष पक्षों पर या शेष कोणों पर केवल एक सामान्य दृष्टि, सरसरी नजर, ही डाली जाती है। इस का कारण यह है कि यह द्वन्द्व स्थिति मानव-जगत् की द्वन्द्व-स्थिति होने में, द्वन्द्व बननेवाले विशिष्ट प्रयोजनों से उन दृष्टियों का सम्बन्ध होता है। ज्ञान प्रयोजनों से सीमित और परिमोमित होता है। परिणामतः, द्वन्द्व-स्थिति बदलते ही हम अपने बौद्धिक उपादानों अर्थात् सिद्धान्तों में आवश्यक संशोधन करना पड़ता है। यथार्थ के निकटतम पहुँचने के लिए, प्रयोजन के अनुसार उसमें उचित और आवश्यक दिशा में परिवर्तन करने के लिए, हमें अपनी चेतना में भी यथार्थानुगत संशोधन करना पड़ता है। इसीलिए अनवरत अध्ययन, अनुसन्धान, और प्रयोग की आवश्यकता होती है।

हा, यह सही है कि प्रयोगों में गलती हो सकती है। भूलें हो सकती हैं। किन्तु उसका बिना चारा नहीं है। यह भी सही है कि कुछ लोग अपने प्रयोगों से इतने मोहग्रस्त होते हैं कि वे उसमें हुई भूलों से इनकार करके उन्हीं भूलों को जारी रखना चाहते हैं। वे अपनी भूलों से सीखना नहीं चाहते। अतः वे जड़बादी हो जाते हैं।

जड़वाद कई तरह से प्रकट होता है। वह अध्यात्म का आभा पहनकर आता है, और भौतिकवाद का भी। व्यक्तित्व और ज्ञान नया कुछ सीखने से इनकार कर देता है। परिणामतः, उसमें ह्रास के लक्षण अधिकाधिक होते जाते हैं। महापुरुषों और दिग्गजों का, काव्य प्रवृत्तियों का, विचारधाराओं का, क्रमशः ह्रास हम इसी तरह से देखने में आता है। उनकी जमीन खिसकने लगती है। वे इनसे ऊँचे हो जाते हैं कि जमीन खिसकते-खिसकते वे सिर्फ आसमान में लटक जाते हैं। विगतकाल में बसायी हुई अपनी पृथ्वी का वे केवल यश और प्रभाव-रूपी व्याज खाते रहते हैं। ऐसे में मालूम कितने ही भूत आत्माएँ हमें जीवन-क्षेत्र में दिखायी देती हैं, जो अभी भी बड़े ऊँचे और प्रभावशाली बनकर क्षितिज सीमान्तों पर तने हुए हैं।

किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि प्रयोग और अनुसन्धान के नाम पर अब तक मानव-जाति को प्राप्त हुए ज्ञान का, अर्थात् सिद्धान्त व्यवस्था का अस्वीकार किया जाये। इसका अर्थ यह नहीं है कि प्रयोग के नाम पर यथार्थ-संगत कल्पनाओं और धारणाओं को, सिद्धान्तों को, समाप्त कर दिया जाये। इसका अर्थ यह है कि बदली हुई परिस्थिति में परिवर्तित यथार्थ के नये रूपों का, उनके पूरे अन्त सम्बन्धों के साथ, अनुशीलन किया जाये, उनको हृदयगम किया जाय। चेतना को अधिकाधिक यथार्थ-संगत बनाने के लिए अतिशय संवेदनशील, जिज्ञासु तथा आत्म निरपेक्ष मन की आवश्यकता होती है।

चूँकि यथार्थ गतिशील है, इसलिए उसके गति-नियमों का अनुशीलन करना आवश्यक है। नव-नवीन उन्मेषों में व्यक्त यथार्थ से विमुख रहकर, या उसकी उपेक्षा करते हुए, अथवा उसका निरादर करते हुए, पुराने सिद्धान्तों की धारणा तथा पुनर्धारणा द्वारा उसे निन्दित करना मुझे अवैज्ञानिक और अनुचित मालूम होता है।

ये सिद्धान्त, निःसन्देह किसी काल में किसी यथार्थ के किन्हीं विगुण रूपों से,

समर्पण कराती है, सृजन कराती है। यह आवश्यक नहीं है कि यह सृजन कला के क्षेत्र में ही हो। यह वास्तविक कर्म-जीवन में भी सृजनशील होती है।

कला में अन्तर्गत आस्था या आदर्श-भावना अनुभवात्मक रूप से प्रकट होती है। वह संवेदनात्मक आत्म-चिन्तन या विद्वत् चिन्तन के रूप में व्यक्त होती है। वह मनुष्य के मनोमय जीवन का अंग है। वह प्रयोगवादी तथा नयी कविता के क्षेत्र में भी अनेक स्थानों पर देखी जा सकती है।

किन्तु प्रश्न यह है कि लेखक क्या प्रकट करने के लिए आतुर है? आस्था के जीवन-मार्ग पर चलते हुए भी, लेखक स्थान स्थान पर, समय-समय पर, दुःख, उद्विग्नता, तीव्र आक्षेपपूर्ण आलोचन-भावना, निराशा, वैकल्य, आत्मालोचन और युक्तु भाव प्रकट करता है। यह आवश्यक नहीं है कि लेखक स्वयं, आस्था के मार्ग पर चलते हुए, अपनी आस्थाओं का रूप-स्वरूप और उसकी रूपरेखा या रूपचित्र प्रस्तुत करे। हाँ, यह सही है कि उसकी भावनाओं में वह आस्था किसी-न किसी रूप से झलक पसक उठती है।

अतएव जब हम किसी पन्नाकार में आत्मगत भावों की कलात्मक अभिव्यक्ति की प्रधानता, तथा उसकी आस्थाओं की रूपरेखा या रूपचित्र की अप्रधानता या अभाव देखते हैं तो जल्दबाजी में यह निर्णय ले लेते हैं कि लेखक ने अपने आदर्श-लक्ष्य या आस्था को, मूल्य-भावना को केवल शैक्षिक रूप से ग्रहण किया है। मेरा अपना खयाल है कि इस प्रकार के निर्णय सही नहीं हैं।

यह मैं पहले ही बता चुका हूँ कि कान्याभिव्यक्ति अभ्यास सिद्ध होती है। एक विशेष प्रकार की भाव-दशाओं की दारम्भिकता इतनी प्रबल हो जाती है कि वह अपनी काव्यात्मक शब्दावली विवसित करती है, अपनी अभिव्यक्ति पद्धति विवसित करती है। लेखक जब इस या ऐसे ही आधार पर अपनी अभिव्यक्ति-पद्धति विवसित कर लेता है, तब वह अभिव्यक्ति पद्धति स्वयं ही दुर्लभ और जड़ हो जाती है। वह फिर अपनी उस अभिव्यक्ति पद्धति की पकड़ से छूट नहीं सकता, जब तक कि वह अनवरत रूप से अभ्यास न करे। उसके चंगुल से छूटने का परिणाम यह होता है कि उसमें दूसरे प्रकार के भाव—जिसमें आदर्श-भावना या आस्था भी शामिल है—प्रभावशील रूप से व्यक्त नहीं हो पाते।

किन्तु कलाकार की यह एक अवस्था विशेष ही है। वह उसको पार करके आगे बढ़ सकता है अर्थात् संवेदनमय जीवनानुभव-सम्पन्न आस्था-चित्र अथवा मूल्यात्मक जीवन विवेचन, जीवन समीक्षा प्रस्तुत कर सकता है, करता भी है। किन्तु ये सब बातें लेखक की वास्तविक जीवन-यात्रा में हो रहे उसके वैयक्तिक विकास की दशाओं और दिशाओं पर निर्भर हैं।

दिशा और उस ओर जाता हुआ पथ, दोनों सही हैं। दिशा हमेशा आगे ही रहेगी, साथ-साथ नहीं चलेगी। हाँ, उसकी संवेदनाएँ साथ साथ चलेंगी। किन्तु क्षितिज हमेशा आगे ही रहेगा। उसी प्रकार अनन्त-आत्मा के आग्रह और अनुरोध हमेशा आगे आगे ही रहेंगे, और लेखक उनका अनुगमन करेगा, और उनका अनुगमन करते हुए भी यह सोचता रहेगा कि उसने अपने आग्रह लक्ष्यों को उपलब्ध नहीं किया। वह इस चिन्तन से दुखी भी होगा, दुःख प्रकट भी करता रहेगा। इस प्रकार लक्ष्य और उपलब्धि के बीच जो फासला है, वह आतुर मन के लिए बराबर बना रहता है, क्योंकि लक्ष्य स्वयं गतिमान है, मनुष्य की अपनी गति ही

के कारण । निष्कर्ष यह कि इन तथ्यों को देखे बिना समीक्षक लेखक की भाव-
सरणि पर जो आक्षेप करते हैं, वे मुझे उचित प्रतीत नहीं होते ।

[रचनाकाल अनिश्चित । नयी कविता का आत्मसंदर्भ में संकलित]

सौन्दर्यानुभूति और जीवन-अनुभव

जैसा कि मैं पहले ही कह चुका हूँ कि मानसिक द्रवण के उत्कर्ष के क्षण को सौंदर्या-
नुभूति का क्षण कहा गया है । कलाकार का मुख्य धर्म यह है कि वह इस क्षण का
चित्रण करे तथा उसकी सुन्दर आकृतियों को उपस्थित करे । उस क्षण पर कोई
बाहरी दबाव न हो । जीवनानुभूतियाँ सौन्दर्यानुभूतियों से पृथक् और स्वतन्त्र
होनी हैं । उन दोनों के अपने-अपने स्तर हैं, उनकी कोटियाँ भिन्न-भिन्न हैं ।
अतएव, कलाकार में यह अनुरोध करना कि तेरी कविता में अमुक प्रकार की
जीवनानुभूति या जीवन दृष्टि नहीं है, या तेरे वाक्य में यह होना चाहिए या वह
—इस प्रकार के अनुरोध कलाकार के स्वातन्त्र्य में विघ्न डालते हैं । इस प्रकार
के अनुरोध अगर साम्प्रदायी मनोवृत्ति के सूचक हों तो रेजिमेटेनन की सम्भावना
होनी है । यदि कलाकार जीवन-अनुभव के अन्य क्षेत्रों में काम करना चाहता है या
करता है, अथवा उन क्षेत्रों सम्बन्धी ज्ञान को प्राप्त करना चाहता है या करता है,
तो वह एक ज्ञान विपासु मानव अथवा एक उत्तरदायी नागरिक की हैमियन में, न
कि एक कलाकार की हैमियन में । कलाकार की उसकी स्थिति तभी उपस्थित
होनी है जब वह सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में रमता है और कलात्मक कृतियाँ उप-
स्थित करता है ।

प्रायः उपर्युक्त प्रकार की मनोभूमि और तत्सम्बन्धित सौन्दर्यवादी मिथ्यान्त
नयी कविता के क्षेत्र से निर्ये गये शीत-मुद्ग की उपज हैं । और चूँकि वे एक विशेष
प्रकार की मनोवृत्तिवाले कवियों के कुछ आन्तरिक आग्रहों की सन्तुष्ट करते थे,
इसलिए उनका प्रचार भी काफी हुआ और अभी भी उनका पर्याप्त प्रभाव है ।
इसलिए आवश्यक यह है कि हम उनकी गहराई से जाँच करें ।

पहली बात तो यह है कि कला का प्रसव सौंदर्यानुभूतियों के क्षण में ही होना
है, यह एक अनिवार्य नियम नहीं है । यदि सचमुच वैसा होता तो महाकाव्य और
संग्रहाव्य न लिखे जाते । तुलसीदासजी रामायण न लिख पाते । एडगर पाउण्ड
अने सभ्ये काण्ड न लिख पाता । आधुनिक प्रदीर्घ काव्य केवल मानसिक द्रवण
के क्षण के उत्कर्ष-रूप नहीं लिखे गये हैं । आधुनिक अमरीकी कवियों ने भी बहुत
सम्बो कविताएँ लिखी हैं वे क्षण की अनुभूति के घेरे में नहीं बाँधी जा सकती ।
गद्य बात तो यह है कि टी. एस. ईलियट जिस दान्ते को महान मानता है, उसका
काव्य भी क्षण का काव्य नहीं है । क्यों नहीं है ? इसलिए कि क्षण दान्ते दीर्घ,
विम्बुन, मनन और त्रयागत नहीं होते । यह अनिवार्य नियम नहीं है कि काण्ड-
त्रयम हाथ में लेने ही के क्षण उपस्थित हो, अथवा वे क्षण उपस्थित होते ही कला-

वृत्ति का प्रादुर्भाव हो और वह पनती चली जाय, और जब तक वह न बने तब तक मानसिक द्रवणवादी सौन्दर्यानुभूतियाँ के क्षणों का ताँता बना रहे। संक्षेप में, कलाकृति के रचना कार्य में, सौन्दर्यानुभूतियों की इतनी गणिमानता या बारम्बारता या दीर्घवाचिकता नहीं रहनी जितनी कि बतायी जानी है।

वास्तविक स्थिति कुछ और ही है। सच तो यह है कि सौन्दर्यानुभूति के क्षण रास्ते चलते भी हो सकते हैं, और कागज-कलम हाथ में लेते ही सुप्त भी हो सकते हैं। संक्षेप में, कलाकार को अपनी कलाकृतियों की रचना के लिए सौन्दर्यानुभूतियों के क्षण की प्रतीक्षा करने की, उसपर सर्वथा निर्भर रहने की आवश्यकता नहीं होती है। उसका एक अर्थ यह भी है [कि] मानसिक द्रवण के क्षण का वास्तविक विवर्ण अंशतः ही होता है, क्योंकि अभिव्यक्ति के दौरान में मूल सौन्दर्यानुभूति के तत्त्व बदलते जाते हैं और उसमें नये तत्त्व गमाते जाते हैं।

प्रश्न यह है कि ऐसा क्यों होता है? इसका उत्तर यह है कि कलात्मक चेतना का विस्तार रचना-काल तक सीमित नहीं, बल्कि, मुख्यतः, उस काल के बाहर होता है। रचना-काल और सौन्दर्यानुभूति एक-दूसरे का पर्याय हो भी सकते हैं, नहीं भी हो सकते हैं। मुख्य बात यह है कि सौन्दर्यानुभूतियों का काल, मुख्यतः, रचना-काल के बाहर ही होता है। दूसरे शब्दों में, कलात्मक चेतना का विस्तार जीवन-जगत् में विचरण करते हुए, संवेदनात्मक क्रिया प्रतिक्रिया करते हुए, होता है। एक कलाकार, चाहे वह युद्ध के किसी मोर्चे पर काम कर रहा हो, या बाल-बच्चों के लिए रोटी पका रहा हो, चूल्हा फूँक रहा हो, मच पर भाषण दे रहा हो, या मुहरले-मुहरले में जाकर जन-संगठन कर रहा हो, वह हमेशा न भूमि में हो या

उन्हीं क्षणों के अन्तर्गत, न केवल एक उत्तरदायी व्यक्ति बन सकता है, बल्कि एक

मानव चरित्र में, गहरी मानवीय अनुरक्ति रखने से बनी हुई होती है। मनुष्य चाहे समुन्दर पर तैर रहा हो, या खदानों में काम करता हो या और कुछ, उसकी कलात्मक चेतना स्वयं सन्तुष्ट रह सकती है, अपने कलात्मक ज्ञान की वृद्धि कर सकती है। कलात्मक चेतना मनुष्य के हृदय में वह मूल बूझ दृष्टि है, जो उसके अन्तर्बहिर् जीवन के क्षेत्र में पाये हुए अनुभवों और अनुरोधों को कल्पना द्वारा मूर्त और उद्दीप्त करती हुई, उसकी आत्मा में जीवन-रस का संचार करती है। यह कलात्मक चेतना दस साल के बालक से लेकर सत्तर-अस्सी साल के वृद्ध तक में हो सकती है।

नि मन्देह, सौन्दर्यानुभूति और वास्तविक जीवन अनुभूति में गुणात्मक अन्तर होता है। किन्तु यह सौन्दर्यानुभूति कलाकृति के रचना काल में ही सतत रूप से होनी रहे, यह आवश्यक नहीं है। सौन्दर्यानुभूति यदि रचना काल के बाहर वास्तविक जीवन में गहरे अन्तरानुभवों के रूप में न हो, या न होती रहे, तो रचना के

तत्त्व पुष्ट नहीं होंगे, रचना-काल भी खिन्न-मा रहेगा। जिस कलाकार के जीवन-क्षेत्र में सौन्दर्यानुभूतियों की बारम्बारता अल्प है, क्षीण है, उस कलाकार की रचना भी बहुत-कुछ उथली और थोथी रहेगी, भले ही उसकी रचनाओं की आकृति और रूप जितना सुन्दर रहे। कलाकृति की रचना में सारा व्यक्तित्व लगा होना चाहिए, न कि केवल मन का एक अंश। यह व्यक्तित्व यदि सौन्दर्यानुभूतियों से सम्पन्न हो तो वह कला समृद्धि प्राप्त करेगी।

किन्तु कलाकार के व्यक्तित्व की समृद्धि वास्तविक जीवन-जगत् में होती है। यह व्यक्तित्व बाल्यकाल ही से अन्तर के आग्रहों द्वारा विभिन्न सौन्दर्यानुभवों से सम्पन्न होता जाता है। संक्षेप में, कलाकार का अपना एक विशेष स्वभाव होता है। इस स्वभाव से उसका छुटकारा नहीं। यह स्वभाव, यह प्रकृति, जीवन-जगत् में कार्य करती हुई अपने सत्कारों, मनोवृत्तियों, जीवन-नदियों, आदि-आदि के अनुसार जीवन जगत् का आभ्यन्तरीकरण करनी जाती है।

इसी स्थल पर आकर कलाकार के स्वभाव ही का नहीं, बल्कि कलाकार की परिस्थिति और उसके चरित्र का प्रश्न उठता है। बहुतेरे ऐसे कलाकार होते हैं, जो अपने आभ्यन्तरीकृत (सवेदना-रूप-स्थित) जगत् का त्याग करके उन भाव-चित्रों की पार्त में खड़े हो जाते हैं जिन्होंने साहित्यिक वातावरण बनाया है, और एक विशेष प्रकार की साहित्यिक कृतियों का चलन पैदा कर दिया है। फलतः, यद्य-प्राप्ति के लिए, या, कहिए कि, माग्यता-प्राप्ति के लिए, अथवा, यो कहिए कि किसी-न किसी प्रकार साहित्यिक वातावरण के साथ अपना संयोजन करने के लिए, वे ऐसे साहित्यिक पैटर्न को अपनाते हैं, जिसमें उनके आभ्यन्तरीकृत जीवन-जगत् के सवेदना रूपों का वास्तविक अंकन भले ही न हो, किन्तु चूँकि वे पैटर्न चलते हैं, चालू हैं, इसीलिए वे उन्हें अपनायेंगे। संक्षेप में, वे उन समस्या को जन्म देते हैं जिसे हम 'दुहरी जीवन' कहेंगे। एक वह, जो उनके काव्य-साहित्य में मन स्थिति रूप में प्रकट होता है, दूसरा वह, जो उनके भीतर ही-भीतर चलता रहता है। जिन्दगी दुहरी हो जाती है। हर बात दुहरी हो जाती है। दृष्टिकोण दुहरा, आत्माभिन्न्यक्ति दुहरी। एक वह, जो दिखाने के लिए है, दूसरी वह, जो छिपाने के लिए और भीतर-ही-भीतर भीमने के लिए है। अपने ही आभ्यन्तरीकृत जीवन-जगत् के सवेदना-रूपों और आभ्यन्तरीकृत यथार्थ के बिम्बों को प्रकट करने का यदि उसने साहस भी किया, तो भी उनके छक्के छूट जाते हैं, क्योंकि जिन पैटर्न को अभ्यासवश, उसने प्राप्त किया है, उन पैटर्न में वे समा नहीं सकते। यदि उन्हें मचमुच प्रकट करना हो, तो अपने भीतर ही एक ज्वलन्ति लानी होगी, जीवन-दृष्टि में, कलाभिन्न्यक्ति में, कला-मिद्धान्त में और मुख्यतः अभिव्यक्ति-गठन और पैटर्न में। इसके लिए हमारा लेखक तैयार नहीं है, क्योंकि उसके लिए वह सुकर नहीं है। अभिव्यक्ति की निपुणता या कला-कोशल का उगने बहुत सकुचित अर्थ ग्रहण किया है।

साहित्यिक शिल्प का औचित्य वह तब मानना है जबकि वह सूक्ष्म रसाभिन्न्यत्रय महक या उत्तेजक धूम को प्रकट करने में सहायक हो। यदि ऐसा नहीं है तो वह उनके किसी काम का नहीं। पैटर्न का संशोधन न करना, न करते रहना, कला शिल्प का अत्यन्त सकुचित अर्थ ग्रहण करना, कलाकार के चरित्र के ह्रास का एक लक्षण है।

कलाकार के चरित्र के ह्रास वा एक दूसरा महत्त्वपूर्ण लक्षण भी है। वह है, आभ्यन्तरीकृत जीवन-जगत् के प्रति उदासीन होते हुए, उस बाह्य वास्तविक जीवन-जगत् में विचरण करते हुए भी, उसकी विशेषताओं, समस्याओं, प्रभावों और उसकी प्रेरणाओं आदि से मुँह मोड़ लेना, अभिव्यक्ति के क्षेत्र से उन्हें दूर रखना, और साथ ही यह कहना कि वे सौन्दर्यानुभूति के क्षेत्र से बाहर होते हैं। किन्तु क्या सचमुच सौन्दर्यानुभूतियाँ बाह्य जीवन-जगत् के क्षेत्र से विच्छिन्न और दूर होती हैं? क्या उसने कभी भी अपनी वास्तविक सौन्दर्यानुभूतियों को समझने का प्रयत्न किया है?

प्रश्न यह है कि सौन्दर्यानुभूति क्या है? नि सन्देह, कलात्मक साहित्यिक दृष्टि से, गुलाब के सौन्दर्य का आस्वादन करना सौन्दर्यानुभूति नहीं है, अथवा स्नेहासिग्न में बँधकर काम-सवेदना प्राप्त करना सौन्दर्यानुभूति नहीं है। सौन्दर्यानुभूति वास्तविक जीवन के भोग का पर्याय नहीं है। दूसरे शब्दों में, जीवनानुभूति सौन्दर्यानुभूति नहीं। प्रेमासिग्न भी सौन्दर्यानुभव नहीं है। न प्राकृतिक सौन्दर्य का दर्शन ही सौन्दर्यानुभव है। सौन्दर्यानुभव अर्थात् कलात्मक अनुभव के लिए, मनुष्य को क्षण-भर के लिए ही क्यों न सही, अपनी दृष्टि बदलनी पड़ती है। आत्म-वृद्धि दशा के भीतर रहकर जो हमारी दृष्टि होती है, वह वृद्धता से मुक्ति की दशा में प्राप्त दृष्टि से भिन्न है। संक्षेप में, क्षण भर के लिए ही क्यों न सही, आत्म-वृद्धि दशा से बाहर आने, अर्थात् अपने पार आने, या इस ज़िन्दगी से ज़रा हटकर दृष्टि का कोण बदलने के उपरान्त बाह्य-प्रत्यक्ष अथवा मानस-प्रत्यक्ष में भीगने और रमने से ही आत्म-वृद्धता से रहित वह मुक्ति की अवस्था प्राप्त होती है, जब हमारे मन का स्वतन्त्र संचरण होता है और सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार, उद्दीप्त कल्पना-शक्ति जीवनानुभवों को विवेक पैटर्न में उपस्थित करती हुई उन्हें सवेदनात्मक उद्देश्यों की पूर्ति की ओर ले जाती है। यह सौन्दर्यानुभूति रास्ते चलते भी हो सकती है। किसी करुण दृश्य को देखकर, हमारे हृदय में जो आन्दोलन होता है, वहाँ यदि मन का स्वतन्त्र संचरण होने लगे, और कल्पना उद्दीप्त होकर उसमें, क्षण-मात्र के लिए ही क्यों न सही, हम डूब जायें, तो नि सन्देह वहाँ हमें सौन्दर्यानुभव प्राप्त होगा।

[अपूर्ण। रचनाकाल अनिश्चित]

आत्म-वक्तव्य

बलाकार के चरित्र के हास का एवं दूसरा महत्त्वपूर्ण लक्षण भी है। वह है, आभ्यन्तरीकृत जीवन-जगत् के प्रति उदासीन होते हुए, उस बाह्य वास्तविक जीवन-जगत् में विचरण करते हुए भी, उसकी विरोधताओं, समस्याओं, प्रभावों और उसकी प्रेरणाओं आदि से मुँह मोड़ लेना, अभिव्यक्ति के क्षेत्र से उन्हें दूर रखना, और साथ ही यह कहना कि वे सौन्दर्यानुभूति के क्षेत्र से बाहर होते हैं। किन्तु क्या सचमुच सौन्दर्यानुभूतियाँ बाह्य जीवन-जगत् के क्षेत्र से विच्छिन्न और दूर होती हैं? क्या उसने कभी भी अपनी वास्तविक सौन्दर्यानुभूतियों को समझने का प्रयत्न किया है?

प्रश्न यह है कि सौन्दर्यानुभूति क्या है? नि सन्देह, कलात्मक साहित्यिक दृष्टि से, गुलाब के सौन्दर्य का आस्वादन करना सौन्दर्यानुभूति नहीं है, अथवा स्नेहातिगम में बंधकर काम-सवेदना प्राप्त करना सौन्दर्यानुभूति नहीं है। सौन्दर्यानुभूति वास्तविक जीवन के भोग का पर्याय नहीं है। दूसरे शब्दों में, जीवनानुभूति सौन्दर्यानुभूति नहीं। प्रेमातिगम भी सौन्दर्यानुभव नहीं है। न प्राकृतिक सौन्दर्य का दर्शन ही सौन्दर्यानुभव है। सौन्दर्यानुभव अर्थात् बलात्मक अनुभव के लिए, मनुष्य को क्षण-भर के लिए ही बयो न सही, अपनी दृष्टि बदलनी पड़ती है। आत्म-वृद्ध दशा के भीतर रहकर जो हमारी दृष्टि होती है, वह वृद्धता से मुक्ति की दशा में प्राप्त दृष्टि से भिन्न है। संक्षेप में, क्षण भर के लिए ही बयो न सही, आत्म-वृद्ध दशा से बाहर जाने, अर्थात् अपने पार जाने, या इस ज़िन्दगी से ज़रा हटकर दृष्टि का कोण बदलने के उपरान्त बाह्य-प्रत्यक्ष अथवा मानस-प्रत्यक्ष में भीगने और रमने से ही आत्म-वृद्धता से रहित वह मुक्ति की अवस्था प्राप्त होती है, जब हमारे मन का स्वतन्त्र संचरण होता है और सवेदनारमक उद्देश्यों के अनुसार, उद्दीप्त कल्पना-शक्ति जीवनानुभवों को विशेष पैटर्न में उपस्थित करती हुई उन्हें सवेदनात्मक उद्देश्यों की पूर्ति की ओर ले जाती है। यह सौन्दर्यानुभूति रास्ते चलते भी हो सकती है। किसी कठण दृश्य को देखकर, हमारे हृदय में जो आन्दोलन होता है, वहाँ यदि मन का स्वतन्त्र संचरण होने लगे, और कल्पना उद्दीप्त होकर उसमें, क्षण-मात्र के लिए ही बयो न सही, हम डूब जायें, तो नि सन्देह वहाँ हमें सौन्दर्यानुभव प्राप्त होगा।

[अपूर्ण। रचनाकाल अनिश्चित]

आत्म-वक्तव्य

आत्म-वक्तव्य : एक

मालवे के विस्तीर्ण मनोहर मैदानों में से घूमती हुई क्षिप्रा की रक्त भव्य साँझें और विविध-रूप वृक्षों की छायाएँ मेरे विशीर कवि की आद्य सौन्दर्य प्रेरणाएँ थीं। उज्जैन नगर के बाहर का यह विस्तीर्ण निसर्ग-लोक उस व्यक्ति के लिए जिसकी मनोरचना में रगीन आवेग ही प्राथमिक है, अत्यन्त आत्मीय था।

उसके बाद इन्दौर में प्रथम ही मुझे अनुभव हुआ कि यह सौन्दर्य ही मेरे काव्य का विषय हो सकता है। इससे पहले उज्जैन में स्वर्गीय रमाशंकर शुक्ल के स्कूल की कविताएँ—जो माधनसाल स्कूल की निराली हुई आत्मा थी—मुझे प्रभावित करती रहीं, जिनकी विशेषता थी बात को सीधा न रखकर उस कबल सूचित करना। तब यह था कि उमर यह अधिक प्रवल होकर आती है। परिणाम यह था कि अभिव्यक्ति उमड़ी हुई प्रतीत होती थी। काव्य का विषय भी मूलतः विरह-जन्म कहना और जीवन दर्शन ही था। मित्र कहते हैं, कि उनका प्रभाव मुझ पर मेरे अब तक नहीं गया है। इन्दौर में मित्रों के सहयोग और सहायता से मैं अपने आन्तरिक क्षेत्र में प्रविष्ट हुआ और पुरानी उलझन-भरी अभिव्यक्ति और अमूर्त कहना छोड़कर नवीन सौन्दर्य-क्षेत्र के प्रति जागरूक हुआ। यह मेरी प्रथम आत्म चेतना थी।

उन दिनों भी एक मानसिक सघर्ष था। एक ओर, हिन्दी का यह नवीन सौन्दर्य काव्य था, तो दूसरी ओर मेरे बाल-मन पर मराठी साहित्य के अधिक मानवतामय उपन्यास-लोक का भी सुबुमार परम्पु तीव्र प्रभाव था। तॉल्स्टॉय के मानवीय समस्या सम्बन्धी उपन्यास या महादेवी वर्मा ? समय का प्रभाव कहिए या वय की माँग, या दोनों, मैंने हिन्दी के सौन्दर्य लोक को ही अपना क्षेत्र चुना, और मन की दूसरी माँग बँसे ही पीछे रह गयी जैसे अपने आत्मीय राह में पीछे रहकर भी साथ चले चलते हैं।

मेरे बाल मन की पहली भ्रूष सौन्दर्य, और दूसरी विश्व मानव का सुख-दुःख—इन दोनों का सघर्ष मेरे साहित्यिक जीवन की पहली उलझन थी। इसका स्पष्ट वैज्ञानिक समाधान मुझे किसी से न मिला। परिणाम था कि इन अनेक आन्तरिक द्वन्द्वों के कारण एक ही काव्य विषय नहीं रह सका। जीवन के एक ही बाजू को लेकर मैं कोई सर्वांशनेत्र दर्शन की मोनार खड़ी न कर सका।

साथ ही जिज्ञासा के विस्तार के कारण कथा की ओर मेरी प्रवृत्ति बढ़ गयी। इसका द्वन्द्व मन में पहले ही से था। कहानी-लेखन आरम्भ करते ही मुझे अनुभव हुआ कि कथा-तत्त्व मेरे उतना ही समीप है जितना काव्य। परन्तु कहानियाँ मैं बहुत ही थोड़ी लिखता था, अब भी कम लिखता हूँ। परिणामतः, काव्य को मैं उतना ही समीप रखने लगा जितना कि स्पन्दन। इसीलिए काव्य को व्यापक करने की, अपनी जीवन सीमा से उसकी सीमा को मिला देने की, चाह दुनिवार

होने लगी। और मेरे काव्य का प्रवाह बदला।

दूसरी ओर, दार्शनिक प्रवृत्ति—जीवन और जगत् के द्वन्द्व—जीवन के आन्तरिक द्वन्द्व—इन सबको सुलझाने की, और एक अनुभव-सिद्ध व्यवस्थित तत्त्व-प्रणाली अथवा जीवन-दर्शन आत्मसात् कर लेने की, दुर्दम प्यास मन में हमेशा रहा करती। आगे चलकर मेरी काव्य की गति को निश्चित करनेवाला सशक्त कारण यही प्रवृत्ति थी। सन् 1935 में काव्य आरम्भ किया था, सन् 1936 से 1938 तक काव्य के पीछे कहानी चलती रही। 1938 से 1942 तक के पाँच साल मानसिक संघर्ष और वर्गसोनीय व्यक्तिवाद के वर्ष थे। आन्तरिक विनष्ट शान्ति के और शारीरिक ध्वंस के इस समय में मेरा व्यक्तिवाद कश्च की भाँति काम करता था। वर्गों की स्वतन्त्र नियमाण 'जीवन-शक्ति' (elan vital) के प्रति मेरी आस्था बढ गयी थी। परिणामतः, काव्य और कहानी नये रूप प्राप्त करते हुए भी अपने ही आम-पास घूमते थे, उनकी गति ऊर्ध्वमुखी न थी।

सन् 1942 के प्रथम और अन्तिम चरण में मैं एक ऐसी विरोधी शक्ति के सम्मुख आया, जिसकी प्रतिकूल आलोचना से मुझे बहुत-कुछ सीखना था। भुजालपुर की अर्द्ध-नागरिक रम्य एकस्वरता के वानावरण में मेरा वातावरण भी—जो मेरी आन्तरिक चीज है—पनपता था। यहाँ लगभग एक साल में मैंने पाँच साल का पुराना जडत्व निकालने की सफल-असफल कोशिश की। इस उद्योग के लिए प्रेरणा, विवेक और शान्ति मैंने एक ऐसी जगह में पायी, जिसे पहले मैं विरोधी शक्ति मानता था।

कमरा मेरा झुकाव मार्क्सवाद की ओर हुआ। अधिक वैज्ञानिक, अधिक मूर्त और अधिक तैजस्वी दृष्टिकोण मुझे प्राप्त हुआ। भुजालपुर में पहले-पहले मैंने क्यातत्त्व के सम्बन्ध में आत्मविश्वास पाया। दूसरे, अपने काव्य की अस्पष्टता पर मेरी दृष्टि गयी। तीसरे, नये विकास-पथ की तलाश हुई।

यहाँ यह स्वीकार करने में मुझे संकोच नहीं कि मेरी हर विकास-स्थिति में मुझे घोर अमनोप रहा, और है। मानसिक द्वन्द्व मेरे व्यवित्व में बद्धमूल है। यह मैं निकटता से अनुभव करता आ रहा हूँ कि जिस भी क्षेत्र में मैं हूँ वह स्वयं अपूर्ण है, और उसका ठीक-ठीक प्रकटीकरण भी नहीं हो रहा है। फलतः, गुप्त अशान्ति मन के अन्दर घर किये रहती है।

लेखन के विषय में

मैं कलाकार की 'स्थानान्तरगामी प्रवृत्ति' (माइग्रेशन इन्स्टिक्ट) पर बहुत जोर देता हूँ। आज के वैविध्यमय, उलझन से भरे, रग-बिरगड़े जीवन को यदि देखना है, तो अपने वैयक्तिक क्षेत्र से एक द्वार तो उडकर बाहर जाना ही होगा। बिना उसके, इस विशाल जीवन समुद्र की परिसीमा, उसके तट-प्रदेशों के भूखण्ड, आँखों से ओट ही रह जायेंगे। कला का केन्द्र व्यक्ति है, पर उसी केन्द्र को अब दिशा-व्यापी करने की आवश्यकता है। फिर युग-सन्धि काल में कार्यकर्ता उत्पन्न होते हैं, कलाकार नहीं, इस धारणा को वास्तविकता के द्वारा गलत साबित करना ही पड़ेगा।

मेरी कविताओं के प्रान्त-परिवर्तन का कारण है यही आन्तरिक जिज्ञासा। परन्तु इस जिज्ञासु-वृत्ति का वास्तव (ऑब्जेक्टिव) रूप अभी तक कला में नहीं

पा सका हूँ। अनुभव कर रहा हूँ कि वह उपन्यास द्वारा ही प्राप्त हो सकेगा। वैसे काव्य में जीवन के चित्र की—यथा वैज्ञानिक 'टाइप' की—उद्भावना की, अथवा तीव्र विचार की, अथवा शुद्ध शब्द-निष्ठात्मक, कविता हो सकती है। इन्हीं के प्रयोग में करना चाहता हूँ। पुरानी परम्परा बिल्कुल छूटती नहीं है, पर वह परम्परा है मेरी ही और उसका प्रसार अवश्य होना चाहिए।

जीवन के इस वैविध्यमय विकास-स्रोत को देखने के लिए इन भिन्न-भिन्न काव्य-रूपों को, यहाँ तक कि नाट्य-तत्त्व को, कविता में स्थान देने की आवश्यकता है। मैं चाहता हूँ कि इसी दिशा में मेरे प्रयोग हों।

मेरी ये कविताएँ अपना पथ ढूँढ़नेवाले वैचरन मन की ही अभिव्यक्ति हैं। उनका सत्य और मूल्य उसी जीवन-स्थिति में छिपा है।

[तारसप्तक (1944) में प्रकाशित]

आत्म-वक्तव्य : दो

अपनी जिन्दगी के पिछले वर्षों की ओर मुड़कर देखना सम्मोहक भले ही हो, वह काफी मुश्किल काम है। मुश्किल इसलिए कि हम आगत में प्राप्त भावनाओं की दृष्टि से विगत की ओर देखने लगते हैं, जिससे होता यह है कि हम विगत की प्रकृति, उसके अन्तःस्वभाव के प्रति अभ्यास करने की ओर प्रवृत्त भी हो सकते हैं। यह सम्भावना, निःसन्देह, एक ऐसा खतरा है जिस पर ध्यान जाना और जिससे सँभलकर रहना जरूरी है। जीवन नित्य विकसमान है। किन्तु, विकास की वर्तमान अवस्था से आच्छन्न होकर, विगत की प्रयासशील प्रगति के... [यहाँ पाण्डुलिपि में दो पृष्ठ अप्राप्य हैं। स] सघर्षशील और परिवर्तनशील विश्व की चेतना थी, किन्तु साथ ही, उनका प्रथम और अन्तिम आश्रय, अधिकतर, उनका अपना 'व्यक्ति' था, और इस प्रथम और अन्तिम के बीच जगत् पसरता हुआ था।

उनका अपना एक आदर्शवाद था। उस आदर्श के तत्त्व विभिन्न कवियों के लिए भले ही भिन्न-भिन्न रहे हो, उनमें मेरे जइयों ने अपने-अपने आदर्शों की प्रेरणा से अपने स्वार्थों के पैरों पर कुल्हाड़ी मार ली थी। दूसरे शब्दों में, वे उसी जमाने में तथाकथित सांसारिक सफलता प्राप्त कर सकते थे। किन्तु उनकी जीवन-जगत्-सम्बन्धी सचेतना उन्हें अपने-अपने वर्ग से और समाज से सामंजस्य स्थापित नहीं करने देती थी। 'शिक्षा विवाह-नौकरी-सफलता-यश' के क्रमशः विकसित होते हुए ढर्रेवाज रास्ते पर वे नहीं चले। फलतः, वे बेवनाव और अनवने के एक लम्बे-दौर में से गुजरे। उन्होंने अपनी जिन्दगी में अजीबोगरीब खतरे उठाये। उन्हें असाधारण परिस्थितियों और मन स्थितियों का सामना करना पड़ा। वे 'काव्य में प्रयोग' के पूर्व, वस्तुतः, अपने-आप पर ही प्रयोग कर रहे थे, अपनी जिन्दगी पर ही प्रयोग कर रहे थे। जब वे अपने जीवन को ही संस्थापित न कर सके तो वे साहित्यिक क्षेत्र में अपने को कैसे प्रस्थापित करते! शायद उन्हें उसका मोह भी न था। अमल में, उनमें से अधिकतर अपने पितृ-गृह को त्याग चुके थे। वे दो

‘पीढियों के सघर्ष के एक ध्रुव थे। और उस सघर्ष की धारा में सामाजिक, राज-नैतिक और व्यक्तिगत सघर्ष आ मिले थे। जीवन अपनी सचेत सर्व-साधारणता में असाधारण हो उठा था, उसकी अनवस्था में एक व्यवस्था उत्पन्न हो रही थी। जिज्ञासा, सम्मोह, साहम, कौतूहल, निष्ठा और तत्परता जिन्दगी को नये नये क्षेत्रों में ले जाती। कभी यह जिन्दगी दिखर पर चढ़ जाती और भजा आ जाता। कभी वह निचले अँधेरे खड्डों में जा गिरती, और नैराश्यमूलक उत्तेजना सर पर सवार हो जाती। अपने-अपने व्यक्ति-चरित्र और स्वभाव के अनुसार, तार-सप्तक के कवि अपना-अपना सघर्ष कर रहे थे।

तारसप्तक का वह जमाना था। तब उस वेदना के पास कोई लाउडस्पीकर न था, कोई मंच न था, कोई प्रवक्ता भी न था, पब्लिसिटी के कोई साधन भी न थे। तारसप्तक के कवि, एक-दूसरे से अलग-अलग, पृथक-पृथक्, एक-दूसरे से दूर और स्वतन्त्र रूप में, अपनी-अपनी मौलिक शक्तियों को ढाल रहे थे। केवल नम्रता के षशीभूत होकर ही उन्होंने अपने वाक्य को ‘प्रयोग’ कहा था।

यद्यपि तारसप्तक दुनिया को आर्पित न कर सका, उसकी कविताओं का जमाना बहुत ही महत्वपूर्ण युग था। सन् 1939 से लेकर 1942 तक की मेरी कुछ कविताएँ उसमें संग्रहीत हैं। सन् 43 में वह पुस्तक प्रकाशित हुई। दूसरा सप्तक के प्रकाशन तक का कागज अभी कविता के लिए अन्धकार युग था। किन्तु वह अन्धकार-युग बहुत ही उद्योतिष्मान था। वे बड़ी कठिनाइयों के दिन थे। वह बहुत ही साहस का जमाना था। यद्यपि तारसप्तक के कवि अलग अलग जगह रहते थे, फिर भी वे, अदृश्य सवेदना के सूत्रों से परस्पर बँधे हुए थे।

तारसप्तक की मेरी कविताएँ मुझे अभी भी प्रिय हैं, उनमें मौलिक द्रव्य का वचनापन और अनगडपन है। उनमें कहीं चुनौती का, कहीं निष्ठा का, कहीं प्रश्न और जिज्ञासा का, कहीं सघर्ष का स्वर है। तारसप्तक की मेरी कविताओं के विषय अभी भी नये हैं। अगर मैं यह बताऊँ कि वे कविताएँ मुझे क्या प्रिय हैं, तो उसमें मरी ही तारीफ हो जायेगी। केवल इतना कह दूँ कि मेरी इन कविताओं में से केवल नैराश्यमूलक कविताओं को लेकर ही मेरी कठोर आलोचना की गयी। यह गलत था।

किन्तु मेरी वर्तमान वाक्य प्रवृत्तियों के रूप-गुण तारसप्तक की कविताओं में नहीं पाये जाते। जिसे मैंने ‘अन्धकार युग’ कहा है वह मेरे लिए काफी महत्वपूर्ण रहा है। सन् 1943 के जमाने से लेकर सन् 52-53 के काल-खण्ड में जो जीवन ज्ञान मुझे प्राप्त हुआ, वह नहीं होना चाहिए था। मानव-मूल्य गिरते जा रहे थे, मनुष्य-सम्बन्ध गँधीले और उलझे हुए हो रहे थे, छोटी छोटी और अत्यन्त तुच्छ बातों के लिए घनघोर सघर्ष हो रहा था। महत्व, प्रतिष्ठा, पद प्राप्ति के पीछे बड़ी बड़ी ‘प्रतिभाएँ’ पड़ी हुई थी। तारसप्तक की कविताओं के जमाने में ही, हमने अपने आस-पास जो जीवन-जगत् पाया था, उसके कण्ठ-रोषक रूप-स्वरूप के प्रति हमने अस्वीकार का भाव जताया था। किन्तु आगे चलकर तो परिस्थिति और भी बिगड़ गयी। अवसरवादी सामंजस्य करने का हमारा स्वभाव न था। किन्तु अब तो जीने ही के लाले पड़ गये थे।

मानव-सम्बन्धों की इस गिरावट के जमाने में, मेरी कविता की सारी इमेजरी—विम्ब माला—विकसित हुई। उसमें घने और काले, लाल और नीले,

जामनी और बंगनी रंग हैं। इन कविताओं में से अधिकांश अप्रकाशित हैं। यह कविताओं में से प्रकाशित हैं। वे प्रकाशमान

दृश्य और अदृश्य महलों कोमल स्पर्शों ने समुक्त रूप से मन की रचना कर डाली। ये स्पर्श जित ज्वलन्त जनों के हैं, वे कम नहीं, अनगिन हैं। उन्हीं के सहारे अनवस्था व्यवस्था-बद्ध होने लगी। वेदना सोचने के लिए बाध्य हुई। सवेदना डिफरें-शियल कलकवुलस करने लगी। तब वही उसे मालूम हुआ कि ऋजु-रेखा, वस्तुतः, वक्र-रेखा का ही एक विशिष्ट उदाहरण मात्र है, और प्रकृति एक-धन-एक-वरावर-दो के गणितिक नियम को, अनिवार्यतः, स्वीकार नहीं करती।

तो मतलब यह कि तारसप्तक की कविताओं के अनन्तर, मनुष्य-सम्बन्धी की गिरावट के भीषण दृश्यों के बीच भी, मुझे कोई ध्रुव सा प्राप्त हो गया था। तत्कालीन कविताओं में, जो नया साहित्य, प्रसीक तथा हंस में प्रकाशित हुईं, इस तथ्य का स्पष्ट उद्गित है। राजनैतिक सामाजिक क्षेत्र के अधःपतन-सम्बन्धी कविता, जो मैंने बगाल के अकाल पर लिखी, नया साहित्य में प्रकाशित हुई। इसी सम्बन्ध में एक कविता हंस में भी निकली, जो तीन-तीन पक्तियों की है। इसी भीषण परिवेश में, इस स्याह परिपाश में, मेरे मन के भीतर ग्लानि, दुःख, और व्यक्तिगत जीवन के सम्बन्ध में निराशा का भाव रहना स्वाभाविक ही था। ऐसी ही किसी भीषण मन स्थिति में, इलाहाबाद के प्रसीक में मेरी एक कविता प्रकाशित हुई, जो मुझे अभी भी अत्यन्त प्रिय है। वह है, 'मुझे पुकारती हुई पुकार लो गयी कही।' एक बेकार का मनोवैज्ञानिक चित्र प्रस्तुत करती हुई एक कविता हंस में प्रकाशित हुई। वह भी मेरी अत्यन्त प्रिय कविताओं में से है। परिवार के भीतर उत्पीड़न, क्षोभ, विषमता और अत्याचार के जो दृश्य दिखायी देते हैं, उनसे विधुब्ध होकर मैंने एक कविता लिखी थी, किसी से। इस शीर्षक के अधीन वह कविता हंस में प्रकाशित हुई। वे सब कविताएँ, जो तारसप्तक में प्रकाशन के अनन्तर निकली हैं, उस जमाने की हैं जब विक्षोभ मेरा एक स्थायी भाव हो गया था। उन दिनों दूसरा सप्तक के कवि इधर-उधर छिट-पुट दिखायी देते थे।

यद्यपि, आगे के वर्षों में धीरे-धीरे मेरी कविता के काले रंग घुलने लगे, किन्तु मेरी इमेजरी बढ़ती ही गयी। विषय भी विभिन्न और विस्तृत होते गये। यहाँ तक कि सन् 52-53 के आगं मेरी कविताओं ने अपना रूपाकार बड़ा लिया। यद्यपि पहले की कविताएँ बहुत छोटी न थी, किन्तु अब की तो, वस्तुतः प्रदीर्घ हो उठी।

यह सब क्यों हुआ? इमेजरी क्यों बढ़ने लगी? विषय क्यों विस्तृत हुए? कविताएँ क्यों प्रदीर्घ हो उठी? इसका उत्तर देना मेरे बस का काम नहीं है। मेरे लिए, वस्तुतः, यह एक सवाल ही है।

मैं उन सौभाग्यशाली व्यक्तियों में से हूँ, जिस अपने गली-कूचे में रहनेवालों का स्नेह प्राप्त हुआ। वे मेरी ही भाति छोटी-छोटी हस्तियाँ हैं। किन्तु उनके पेचीदा सघर्ष, अथाह प्रेम करने का उनका हार्दिक सामर्थ्य, और बौद्धिक जिज्ञासा के साथ-ही-साथ, उनकी साहसिक पहल, उनकी रोमंठिक कल्पना, उनकी

राजनैतिक आशा-आकांक्षाएँ, उनसे समाजनैतिक स्वप्न मेरे चारों ओर चक्कर लगाने लगे। मेरी परिस्थिति अब विस्तृत हो गयी, वह फँसकर मैदान बन गयी, मैदान बनकर फैलती हुई वह पूरी पृथ्वी बन गयी। मेरी चहारदीवारी अब पीछे-पीछे हटने लगी और क्षितिज में बिलीन होती हुई दिखायी दी। चेहरे अब सुन्दर हो उठे। मनोहर ज्योति से चमकती आँखें अब भूझसे बातचीत करने लगी। उनमें से एक अरुण दीप्तिमान भूख ने मेरे व्यक्तित्व पर लगे हुए जमाने के रहे-सहे कीचड़ को भी धो डाला। मैं एकबारगी मुक्त और स्वतन्त्र हो उठा।

यह एक नया जीवन्त वास्तव था। इस वास्तव में सघर्षशील मनुष्य की अनगिनत परिस्थितियाँ, मन स्थितियाँ और वस्तु स्थितियाँ थी। उन्हें कुछ व्यापक सामान्यीकरणों में ढालकर काव्य-रूप देने की आवश्यकता थी। मैंने उस दिशा में शक्ति-भर कोशिश की है। प्रदीर्घ कविताएँ उसी की उपज हैं। मैं चाहता हूँ कि आगे इसी काव्य-प्रकार का और भी अधिक सुधार हो। उसमें अधिक दीप्ति और प्रकाश लाऊँ। मैंने इन्हीं विचारों से प्रेरित होकर एक सम्बन्धी प्रणय-सम्बन्धी कविता भी लिखी है।

यह बात सन्देह के परे है कि मर्यादा आशावाद मनुष्य की ज्वलन्त वास्तविक उठ्ठा से उत्पन्न होता है, केवल भविष्य-स्वप्न में नहीं।

आज की परिस्थितियाँ ऐसी हैं कि जब कष्ट-ग्रस्त मानव-श्रेणी को अपने उद्धार का रास्ता स्वयं अपने हाथों बनाना होगा। निःसन्देह, इस मानव-श्रेणी की राजनीति और समाजनीति टूट्ठी-ओछी स्वार्थग्रस्त राजनीति नहीं है। उसके पास न केवल एक विषय स्वप्न है, वरन् विश्व के क्रांतिकारी अनुभवों का एक खजाना भी है। भले ही हिन्दी साहित्य में इस परम्परा का व्यापक विकास न हुआ हो, किन्तु इस परम्परा की प्रेरणा कुछ हृदयों को तो आकुल कर ही सकती है।

आज के मेरे-जैसे कवि के सामने मुख्य प्रश्न यह नहीं है कि शिल्प का विकास किस प्रकार किया जाये, वरन् यह है कि जीवन तथा हृदय पर तिर्य आघात-प्रत्याघात करनेवाले कारणों को किस प्रकार समेटा जाये। उन्हें किस प्रकार काव्य में रूपबद्ध किया जाये। वास्तविकता तो यह है कि आज के जमाने में मेरे लिए मुख्य प्रश्न कॉण्टेंट की कमी और शिल्प के आधिक्य का नहीं, वरन् कॉण्टेंट के अतिरिक्त और शिल्प की अपर्याप्तता का है। इसीलिए, मेरी मुख्य समस्या यह है कि कॉण्टेंट के वैविध्य को किस प्रकार समेटा जाये, किस प्रकार उसे रूपबद्ध किया जाये।

सारसप्तक के इस नये संस्करण में, मैं अपनी एक ताजा कविता सम्मिलित कर रहा हूँ। उसके सम्बन्ध में एक विशेष निवेदन यह है कि इस कविता में जान-बूझकर जो रूपक बाँधा गया है, वह साभिप्राय और सोद्देश्य है। भारत के कुछ सक्रिय राजनैतिक क्षेत्रों में—जिसका कि मुझे व्यक्तिगत निजी अनुभव है—जनता को डोर समझा जाता है। साथ ही उससे भय भी अनुभव किया जाता रहा है। हाँ, यह हथ या भाव अखबारों से, भय से, नहीं प्रकट किया जाता, बल्कि डाडगर्भों में भी नहीं बताया जाता। यह भाव प्रकट किया जाता है, निजी बैठकों में, निजी मण्डली में। शासक-वर्गों के इस लोक-भय से विक्षुब्ध होकर ही, 'लकड़ी का रावण' शीर्षक कविता लिखी गयी है। हाँ, कविता की शैली नितान्त आत्म-परक है, और तथाकथित प्रगतिशील व्याख्याकार यह अर्थ लगा सकते हैं कि मैं

उस भावना का भागी हूँ। किन्तु कोई भी मर्मज्ञ पाठक इस कविता के वस्तु-मय तब सहज पहुँचकर निर्णय कर सकता है।

[तारसप्तक के दूसरे संस्करण के लिए लिखा गया किन्तु अप्रकाशित वक्तव्य।
रचनाकाल सम्भवतः 1963-64]

आत्म-वक्तव्य : तीन

पिछले बीस वर्षों में न मासूम किनारी घातें घटित हुई हैं। वे सबके सामने हैं। मेरी अपनी जिन्दगी जिन सग गनियों में चक्कर बाटती रही, उन्हें दृश्यते हुए यही मानना पड़ता है कि साधारण धोनी में रहनेवाले हम लोगो को अस्तित्व-मेघर्ष के प्रयामो में ही समाप्त होना है। मेरा अपना प्रदीर्घ अनुभव बताता है कि व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की वास्तविक स्थिति केवल उनमें लिए है जो उस स्वातन्त्र्य का प्रयोग करने के लिए सुपुष्ट आधिक् यधिकार रखते हों, जिसमें कि वे परिवार सहित मानवोचित जीवन व्यतीत कर सकें, और साथ ही व्यक्ति स्वातन्त्र्य का ऐसा प्रयोग भी कर सकें जो विवेकपूर्ण हो और लक्ष्योन्मुख हो। अपने जीवन के आधिक् आधार को मृद और सुपुष्ट करने के लिए व्यक्ति के व्यवसायीकरण का मार्ग भी सामने आता है। मेरे जैसे यह अत्यन्त अनुचित मार्ग है और कम-से-कम मैं उसे कभी स्वीकार नहीं कर पाया, लेकिन यह मार्ग तो सामने आता ही है और व्यवसायीकरण-व्यापारीकरण का दबाव तो मोघनर होता जाता है। सच तो यह है कि व्यक्ति की सच्ची आत्म-परीक्षा, उसकी आध्यात्मिक शक्ति की परीक्षा, का सबसे प्रधान समय, उस इम्तिहान का सबसे नाजुक दौर, यही आज का युग है।

जीवन और परिवेश की विषमता की यह स्थिति आध्यात्मिक लक्ष्य में भी दु स्थिति उत्पन्न करती है, यह एक दारुण सत्य है। मैं कहूँ कि यह मेरा अपना भी सत्य है। परिणामतः, स्वाधीनता के इस युग में मेरी कविता सघन बिम्ब-मालिकाओं में अधिकाधिक प्रकट होने लगी। अचानक अन्तर्मुख दगाएँ और भी दीर्घ और गहन होती गयीं। किन्तु यह भी एक तथ्य है कि इस आत्मग्रस्तता के बावजूद और दायद उसको साथ लिये लिये मेरा आत्म-संवेदन समाज के व्यापक-तर छीर छूने लगा। कविता का कसेवर भी दीर्घतर होता गया। परिणामतः, मेरी कविताएँ कदाचित् मासिक पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशन के योग्य भी नहीं रह गयीं।

यहाँ जो नयी कविता दी जा रही है, और जो सन् 1963 की ही रचना है, अपेक्षाकृत छोटी है। इससे और छोटी रचनाएँ शायद मैं अब लिख नहीं सकता। भाव प्रकृतियों के खयाल से यह कविता मेरा प्रायः सर्वांगीण प्रतिनिधित्व करती है। जैसा कि दीर्घक से ही स्पष्ट है, वह मेरी इस टिप्पणी को और आगे बढ़ाती है और कदाचित् उसके बाद यह टिप्पणी भी अनावश्यक हो जानी है।

[तारसप्तक के दूसरे संस्करण (1966) में प्रकाशित। रचनाकाल 1963]

नयी कविता एवं मेरी रचना-प्रक्रिया

यह विषय मेरे लिए नया है। कोई सोच नहीं सकता कि वह किम तर्ज से लिखता है। आधुनिक काव्य की जो रचना-प्रक्रिया है उस पर निर्णय लेना पाठको का कार्य है। आधुनिक यथार्थ के कुछ विम्व आधुनिक काव्य-प्रक्रिया के अंग हैं। जिस तरह की काव्यधारा चली, या जैसी शैली चली, उसका प्रभाव मुझ पर भी पड़ा। कारण कुछ भी हो वह नहीं सकता, शायद इसलिए कि हिन्दी साहित्य के बड़े-बड़े केन्द्रों से मेरा निबट का सम्बन्ध रहा या और भी कुछ। फिर सारी स्थितियों के घात-प्रतिघात भी रचना-प्रक्रिया का अंग बनते हैं।

सामाजिक संवेदन का प्रभाव शैली पर पड़ता है। आधुनिक काव्य प्रक्रिया पर भी यह प्रभाव है ऐसा मैं मानता हूँ। अद्यतन प्रवृत्ति उसमें है कि नहीं, [मैं नहीं] वह सत्यता। जिनका प्रभाव हम सब पर होता है उनकी क्रिया-प्रतिक्रिया लेखक पर, कवि पर भी होती है। वह प्रतिक्रिया न केवल मेरी कविता बल्कि नयी काव्य-प्रक्रिया पर भी है।

शैली आदि की बात छोड़ दीजिए। माघारण तौर पर मेरे मन में यदि किसी घात की प्रतिक्रिया होती है तो क्षण दो क्षण के लिए [नहीं] होती, बल्कि वह परिस्थिति काफी देर तक चली रहती है, एक विशेष प्रकार का परिवेश बना रहता है। मैं काफी दिनों तक चित्तन एवं संवेदनारमक स्थिति में डूबा रहता हूँ। उदाहरण के तौर पर, गत वर्ष मेरी एक पुस्तक जन्म हो गयी। तत्काल कोई गहरी प्रतिक्रिया नहीं हुई। मुझ पर सुरुस्त कभी कोई प्रतिक्रिया नहीं होती, और होती भी है तो काव्य रूप में नहीं। और यदि मैं उसे काव्य रूप में प्रगट करूँ तो असफल हो जाऊँगा। पुस्तक जन्म होने की प्रक्रिया अभी कुछ दिन पूर्व अकस्मात् हुई और कविता की कुछ पंक्तियाँ बनी

जल रही है साइबेरी
पासिपालिस की
मैंने सिर्फ नालिश की
मैंने सिर्फ नालिश की
अंधेरी जिस अदासत में

— — — — —

.

स्ट्रक्चर बन जाता है। कविता के पूर्ण हो जाने पर पूर्ण शांति मिलती है।

लेकिन जब तक यह विश्वास नहीं हो जाता कि जो कुछ मुझे कहना था वह कविता में कह सका हूँ, तब तक शांति नहीं मिलती। यही कारण है कि मेरी बहुत-सी कविताएँ प्रकाशित नहीं हुईं। बहुत-सी रचनाएँ अधूरी पड़ी हैं। जिन्हे जानता हूँ कि व्यर्थ हैं, उन्हें खत्म करता जाता हूँ।

मानव-मन या मानव-मूल्य पर चाट पहुँचानेवाली कोई बात होती है तो संवेदनशील चिन्तन मन-ही-मन चसता रहता है। विम्व रूप पूरा कंस होगा,

यह नहीं मक्ता, पर इव जाऊँ तो शायत-प्रशायत अपने आप निवसती जाती है और पूरी धान, पूरा चित्र आ जाता है। वहाँ तक प्रभावात्पादक है—मैं नहीं जानता। इस सम्बन्ध में मेरी स्थिति बहुत दुविधाजनक है, क्योंकि मैं कवि के साथ ही-साथ आलोचना भी हूँ और जो कवि आलोचक भी होता है उसको ऐसी-सी समीक्षा हो जानी है।

कुछ कमजोरियाँ भी हैं। कभी-कभी समता है यह कमजोरी नहीं है। वस्तुतः, मैं बिना चित्र प्रस्तुत किए, लिखता नहीं। यदि लगता है कि मेरा चित्र मयार्य नहीं है तो नहीं लिखता। कोई भी विचार यदि अभिभूत कर देता है तभी ठीक से लिख पाता हूँ।

मैं चित्रों में लय को आवश्यक मानता हूँ। इससे कुछ-न-कुछ नियन्त्रण रहता है। कविता में विन्यास बड़ी धान है, चित्र से भी अधिक महत्वपूर्ण है विन्यास। कथ्य श्रुतभावद रूप में आना चाहिए। विन्यास तब तक ठीक नहीं होगा जब तक श्रुतला न हो। कवि-धर्म अत्यन्त महत्वपूर्ण है। विन्यास से अकुल रहता है। भाषा छपर-छपर भटकते नहीं। अकुल इसलिए जरूरी है कि गहरी-गहरी चिन्मयों को बाँधकर रचना है। कविता पूरी हो जाने में याद विन्यास किया जा सकता है। मेरा यह अपना लयान है। मैं तो उन्हें एक स्तर में देखता हूँ। विन्यास का वास्तविक स्वरूप नामने गुपुप्त अवस्था से जाग्रत अवस्था में आन पर आना है। मेरी बहुत-सी कविताएँ मुझे अधूरी लगती हैं। ढूँढता हूँ तो लगता है कोई धान और धी जो इनमें नहीं है। इसी प्रक्रिया को कुछ आलोचकों ने कृत्रिमता बताया है। मैं इस आरोप को नहीं मानता। तत्त्वगत, आचारगत मवेशना आ जाय तभी कविता पूर्ण होती है।

[17 दिसम्बर 1963 को प्रायोजित परिसवाद में वक्तव्य। रिपोर्ट जयलपुर समाचार, 5 जनवरी, 1964 में प्रकाशित। मयो कविता का आत्मसंदर्भ, दूसरा सम्पूरण 1983 में और अन्त रचनावली में पहली बार दूसरे संस्करण में सम्मिलित]

नयी कविता और उसकी पृष्ठभूमि

आधुनिक हिन्दी कविता में यथार्थ

हिन्दी जिस रफतार से दिन-दिन आगे बढ़ती जा रही है, उसका साहित्य जिस गति के साथ विकसित हो रहा है, उसको देखते हुए हमें कहना पड़ता है कि आधुनिक काव्य-काल बहुत दिनों तक रहेगा, क्योंकि वह मानव-जीवन के ऐसे-ऐसे अमर तत्वों से सजीवित हो उठा है, जो हमें नित्य उसके प्रति (उस तत्व के प्रति) सत्य-निष्ठ और श्रद्धायुक्त बनाये रखता है। हम जीवन के प्रति अधिकाधिक प्रामाणिक होते जा रहे हैं। हमारी कल्पना हमें नीस गगन के अथाह शून्य में भटकाती नहीं, वरन् जीवन को उसके यथार्थ स्वरूप में ग्रहण कराते हुए उभर उठा ले जाती है।

एक दृष्टि से देखा जाये तो प्रसाद-पन्त-महादेवी का काल समाप्त हो चुका है। उनकी कल्पना-शक्ति और भावनाओं की गूढ़ता इत्यादि बातें, मेरे खयाल से, पुरानी हो गयी हैं।

गुप्तजी अब शान्त हैं, और पुराने डरों के कवि प्राचीन हो चुके हैं। आजकल हमें ऐसे कवियों की जरूरत महसूस होती है जो मानव-जीवन की एकता के साथ ही, उसके बहिष्कृत से भी अत्यन्त निकटता से परिचित हो, जो बहिष्कृत को हवा में उड़ाकर अरूप एकता के आकाश में मुक्त न करें, किन्तु बहिष्कृत के सघर्षात्मक संसर्ग से उत्पन्न मानवीय मनोभावों की उत्कटता में अपने को लीन करते हुए, उसी एकता के दर्शन करायें, अर्थात् वे मानवता के अधिक निकट रहे।

पन्त-प्रसाद-महादेवी का सौन्दर्य-दर्शन और उनकी गूढ़ता तत्कालीन ब्रज-भाषा की स्थूल सौन्दर्यगत कविता की दृष्ट प्रतिक्रिया थी। भारतीय सांस्कृतिक नवजागरण के प्रभाव से हिन्दी कविता, नवीन शब्दावली में व्यञ्जीकरण के नये ढंग के साथ, प्राचीन दार्शनिक आदर्शों को नवोत्फुल्ल सौन्दर्य-दृष्टि से पहचानते हुए, अधिक आन्तरिक होकर आधुनिक हो गयी थी।

किन्तु फिर भी वह अपने को प्राचीन से मुक्त न कर सकी। वह अधिक स्वप्न-शील थी, और नीहारवत् चरम सत्य के पीछे स्वयं नीहारमय हो गयी थी। जीवन की यथार्थता से स्वतन्त्र होकर, एकांत में कला-माधव होकर, विश्व के साथ सन्मयत्व प्राप्त करना ही कवियों का आदर्श हो गया। मानव-जीवन की ओर उनकी पहुँच कल्पना द्वारा होने से, उनके कल्याण की तटस्थता के अभाव में, उन्होंने प्राचीन दार्शनिक आदर्शों की महायता लेकर कविता की। अलौकिक की ओर उनकी कल्पना का प्रयास लौकिक की उपेक्षा पर गड़ा था।

अर्थात् समय की आवाज उनके कानों पर न पहुँची। हिन्दुस्तान की विस्तार-शील आत्मा को भुलाकर अपना एकाकी मार्ग तय करना, उन्होंने अपना धर्म समझा और अपने सुपीरियर ईश्वरों की माया में स्वयं को जगत् में अलग रखा।

मानव-मस्तिष्क की गति प्रतिक्रियाशील है। छायावादो घमिनता और जीवन की ओर कल्पना द्वारा पहुँच की भी प्रतिक्रिया गुरु है। फलस्वरूप 'नवीन',

‘नेपाली’, ‘बच्चन’, ‘दिनकर’, ‘अज्ञेय’ इत्यादि कवि एक पक्ति में खड़े हैं। नये कुछ-एक, जैसे प्रभाकर माचवे वगैरह, अपनी निश्चित दिशा लिये धीरे-धीरे इसी श्रेणी में आ रहे हैं।

‘नवीन’ नये और पुराने दोनों हैं। किन्तु उनकी कविता की आत्मा की गति

यथार्थवादी है। समय से स्फूर्ति प्राप्त कर उन्होंने भारतीय शान्ति के गीत गाय आज पान देते ही देते छलका नयनो में पानी।

देख तुम्हारी यह आकुलता मेरी मति-मति अबुलानी ॥

‘दिनकर’ ‘नवीन’ से कुछ अधिक चित्रकार हैं। ग्रामीण या अन्य चित्रों के द्वारा ही उन्होंने अपनी भावनाओं को प्रकट किया, अर्थात् उनकी काव्यात्मा ने जीवन के कुछ विस्तृत कोनों को छू लिया। भारत के चित्र ही हमें भारत से बढ करायेंगे। ‘दिनकर’ की न केवल प्रशस्ति यथार्थवादी है, परन्तु कला भी बही है। बीरेन्द्रकुमार भी इस सौन्दर्यगत यथार्थवाद से अलग नहीं। वे वास्तव में सौन्दर्य-चित्रों से ही अरुण भावना-लोक में परिभ्रमण कर रहे हैं, अर्थात् अत्याधुनिक काल के कवियों ने वास्तव की उपेक्षा न की। ‘नेपाली’ की कविता हमका प्रत्यक्ष उदाहरण है। ‘अज्ञेय’ भारत की विकसनशील सस्कृति के मुख्य अंगों में से एक अंग, अर्थात् कर्मण्यता, का प्रतिनिधित्व करते हैं। हिन्दुस्तान की बलवान आत्मा यदि दर्शन, कविता, विज्ञान, को उपलब्धि के लिए पोषक समझती है, तो कर्म को भी वह महत्त्व देती है। आधुनिक सांस्कृतिक उत्थान के लिए कर्म भी उतना ही अपरिहार्य है जितना कि बौद्धिक और भावनात्मक पक्ष। सम्पूर्ण विकास की दृष्टि में रखते हुए, हमें ‘अज्ञेय’ की तेजस्विता सुन्दर परिणाम के लिए सहायक प्रतीत होती है।

आधुनिक भारतीय जीवन विश्व-जीवन के झकोरी से सचेदित है। राजनैतिक जागरण सांस्कृतिक उत्थान का केवल एक पक्ष है। आधुनिक भारतीय अपने-आपको अन्य देशीय लोगों से विभक्त भिन्न नहीं पाता। क्या बौद्धिक और क्या भावनात्मक पक्ष में, हम शैले, वड्सवर्थ, शॉपेनहॉर, नीत्शे, काण्ट, हेगेल, फिशे, शेलिंग, मार्क्स, फ्रीपाटकिन, अनातोले फ्रांस, रोम्यां रोलां, मेरेझिय, हाडी, लैम्ब, स्टीवेंसन, वेट्स, टैंगोर, माधी, तॉल्सतॉय, खैयाम, कालिदास से अलग अनुभव नहीं करते। हमने इन्हीं लोगों में बहुत-कुछ स्वीकार किया है। विश्व-साहित्य इतना विस्तृत और अपार है कि मानवीय-व्यक्तिपरण की बलरामकता और उनके अध्यात्म की गहराई पर आनन्दश्चर्य होता है। हिन्दुस्तान भी विश्व की सस्कृति का उत्तराधिकारी है। उसकी सस्कृति इसलिए विश्वात्मक होना चाह रही है।

हम प्रगति की ओर दृढ़शील हैं। मानवीय आत्मा स्वभावतः प्रगतिशील होती है। हमारे पूर्वगामी कविगण का भी हमारी उन्नति में काफी हाथ है। हम उनके कंधों पर खड़े होकर विश्व देख रहे हैं।

मैं आपसे पहले कह चुका हूँ कि अत्याधुनिक काव्य-धारा वास्तव को अत्यन्त सहानुभूति से देखती है। लेकिन इससे यह न समझना चाहिए कि वह गद्यात्मिका

(प्रोजेक) है। नहीं, बात इससे विल्कुल उल्टी है। वह अत्यन्त मानवीय है। पन्त प्रसाद, महादेवी का रोमैण्टिक युग समाप्त नहीं है, केवल उसकी दिशा में थोड़ा सा परिवर्तन है।

‘वच्चन’ का निराशा-निमग्नता अत्याधुनिक इसलिए है कि उसमें जितनी उत्तमता से यथार्थ के प्रति भावनात्मक रिस्ते का दिग्दर्शन कराया गया है, वह हिन्दी साहित्य-जगत् में दुर्लभ है। भावनाओं के लिए अन्तःकरण और उसकी कल्पनादि वृत्तियाँ ही काफी नहीं हैं बल्कि स्व-बाह्य ससार और उसकी निज-पर-प्रतिक्रियाओं की सपथात्मक भिन्नता का विस्तृत और अधिक उन्नत अन्तःकरण में परिवर्तन कर देना इष्ट है। यथार्थवाद का यही महत्त्व है। फिर अपने ‘स्व’ में और स्व बाह्य जगत् में कोई अन्तर नहीं रह जाता। वच्चन के लिए स्व-बाह्य कल्पना से अधिक महत्वपूर्ण है। रमीन कल्पना का आश्रय न लेकर, विचार या तर्क को भी त्यागकर, वच्चन की भावनाएँ बाह्य को आत्मसात् करना चाहती हैं। यथार्थवाद का आध्यात्मिक अर्थ यही है, और इसीलिए यथार्थवादी लेखक जीवन के प्रति अधिक उदार रहे हैं।

‘वच्चन’ अपनी उत्तमता से कुछ अंशों में जब गिरते हैं, तब यह आध्यात्मिक घरातल उनके लिए घुरे अर्थ में अपना कुछ खो बैठता है। जब विचार या तर्क को तलाक देकर, कल्पना के रँगोलेपन से बाज आकर, असन्तुष्ट भावनाएँ सन्तोष के लिए आत्मसीन होने के बजाय बाहर दौड़ती फिरती हैं, तब सिवा भाग्यवाद के कोई वाद आश्रय नहीं दे सकता। मैंने एक जगह कही लिखा है

‘मनुष्य साधारणतः मानस की ऊपरी सतह पर रहता है। उसकी विविध इच्छाएँ, अभिमान, बौद्धिक ज्ञान भी इसी छिछले पानी में पनपने से उसे बाह्य की ओर ले जाते हैं। बाह्य जगत् में सन्तोष नाम की चीज नहीं मिल सकती। अपने अन्दर सुख टटोलने के बजाय जब मानव-मन बाहर भटकता फिरता है, तब सिवा भाग्यवाद और निराशावाद के और दूसरा वाद आश्रय नहीं दे सकता, क्योंकि आशावाद का दूसरा नाम है ‘आत्मयल’।”

मेरा दृष्टिकोण स्पष्ट है। ‘वच्चन’ के भाग्यवाद से आत्मोन्नति का कोई सम्बन्ध नहीं, कारण ‘वच्चन’ पतन-उन्नयन में विश्वास कम रखते हैं। उनके लिए सब मानव-अन्तःकरण समान हैं। इसलिए उनके साहित्य में आत्मा का प्रश्न ही नहीं उठता। उनके साहित्य की उपज आत्म-चैतन्य (सैल्फ-कॉन्शसनेस) से नहीं है।

स्वातन्त्र्यजगत् और बाह्य-जगत् की विरोधी स्थिति से उठकर, उन दोनों की साम्यावस्था से जनित जो व्यापक दृष्टिकोण है, वह यथार्थवाद की आत्मा है। यथार्थवादी कला उस विरोधी स्थिति को मिटाने का प्रयत्न है, जिसको मैं आध्यात्मिक कहता हूँ। यही जब किंचित् विकृत हो जाती है, अर्थात् जब मानव-मन बाह्य को उसके स्वरूप में न लेकर अपनी सकुचित भावनाओं को उस पर लादना चाहता है, तब, जैसा कि मैं ऊपर कह चुका हूँ, मनुष्य भाग्यवादी बनता है। कहने का साराण यह है कि भाग्यवाद मनुष्य की भावनाओं के विकार से उत्पन्न है। किन्तु ‘वच्चन’ के साथ यही विकार उनका कुछ उपकार भी कर गया। जब ‘वच्चन’ की अताकिक, कल्पना-विगल, भावनापूर्ण दृष्टि ने बाह्य को देखा, तब सुख मिटनेवाला देखा और दुःख अगाध देखा। ससार की इस स्थिति से उनका कवि-हृदय व्यापक हो गया। दुखियों के प्रति सहानुभूति की गहराई जितनी अधिक

मुझे 'बच्चन' में दिखलायी दी, उतनी, मुझे खेद है, छायावादी न दिखता सबे । वास्तव सप्ताह के दुःख के असाध्य रोग ने 'बच्चन' के हृदय को अत्यन्त व्यापक और उदार बना दिया । निशा निमग्नण इस दृष्टि में अत्यन्त मुन्दर काव्य है । अपने दुःख से पीड़ित होकर 'बच्चन' ने सप्ताह के दुःख के दर्शन किये । उनकी प्रिय पत्नी के निघन ने उनके हृदय को नयी आँखें दी । ज़ादस्ट की जगत् व प्रति बदनामयता की तुलना 'बच्चन' की इस आर्द्रता से की जा सकती है ।

'बच्चन' का भाष्यवाद भावनाजन्य है, तर्कजन्य नहीं । उनकी फिर्माँकी के लिए उनका हृदय टटोला जायगा । महादेवी वर्मा के आँसू हमारे हृदय का रत्ना नहीं सकते, किन्तु 'बच्चन' का निशा निमग्नण पढ़ते समय बरबस आँखें तर हा जाता है, कारण यह कि महादेवी वर्मा ने दुःखवाद का धर्म (प्लट) बना दिया, जो उनकी बरूपना से उत्पन्न है । इससे रिपरीत 'बच्चन' स्वयं रोया है, नूय, तब वह दूसरे को रुना सवा ।

'बच्चन' का वास्तववाद अत्यन्त मानवीय है । उसमें हमारा दिल हिना देने की शक्ति है । भावनात्मक दृष्टि से जीवन के मूल्य पहचानने का यह प्रयास है । अत्याधुनिक काल की प्रमुख धारा का इनसे अधिग दर्शन आपको और कहा नहीं हा सकता ।

यही वास्तववाद दूसरे स्वरूपों में आपको अन्य कविया में मिलेगा । 'नवीन' में वह ओज और स्फूर्ति से युक्त मिलेगा, 'अज्ञेय' में कर्म की अथक ताकत के स्वरूप में, और 'दिनकर' में कभी करुणा, बेबसी और कभी युद्ध-भावावेश के स्वरूप में दिखलायी देगा ।

हमारा प्रयत्न जीवन को उसने विविध और समग्र रूप में एक ही साथ लकर मानव-आत्मा की दिशा-निर्देश करने में होना चाहिए । ऐसा कवि मनुष्य-जीवन का बहुत बड़ा उन्नायक होगा । पर अभी हमने पाया बहुत कम है । ज़ाउनिग कहता है

प्रो ओल्ड एलोग विद मी

दि बेस्ट इज येट टु वी

दि लास्ट ऑफ लाइफ, फॉर व्हिच दि फर्स्ट बॉय मेड ।

[सम्भावित रचनाकाल 1940-41 । नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में सन्निहित]

आधुनिक काव्य की चिन्ताजनक स्थिति

यद्यपि यह कहा जाता है कि सनातन का, खिचाव का काल साहित्य सृजन के लिए विशेष उपयुक्त रहा है । यह भी सत्य है कि पिछले कुछ सालों से हिन्दी-काव्य महास के लक्षण स्पष्ट दिखायी देने लगे हैं । वह युग जिसका प्रतिनिधित्व मैथिलीशरण गुप्त से लगाकर तो 'बच्चन' ने किया, अब समाप्त हुआ है । उनकी गूँजें, वही भावच्छपाएँ, वही काव्य-उपादान, थोड़े बहुत हेर-फेर के साथ पत्र-

पत्रिकाओं में प्रकाशित होनेवाली कविताओं में मिल आया करते हैं ।

स्पष्ट है कि विगत साहित्यिक पीढ़ी का रोमैण्टिक काव्य वर्तमान भारतीय जीवन के यथार्थ पर आधारित नहीं है । पिछले आठ-दस सालों से हमारी जिन्दगी में कुछ ऐसी तबदीली हुई है, और पिछले चार-पाँच सालों से उस तबदीली की रफ्तार इतनी तेज हो गयी है कि अलसायी छायाओं के उपवना के उन्मन वातावरणों से आज हमारी आत्मा की परितृप्ति नहीं हो सकती । न उस टाइप के प्यार को लेकर, उसके अभिशापों और वरदानों तथा तत्सम्बन्धी मूक साधनाओं, मरण-स्योहारों और अग्नि शृंगारों के तिलौने से हमारी जिन्दगी में भाव-सम्पन्नता आ सकती है, वशतः कि हमारा काव्य कवि-प्रोष्ठियों में उठते-बैठते रम बरसानेवाला काव्य न हो । आज हमारी जिन्दगी का यथार्थ हमारे साहित्य में अपने पूरे अभिप्राय और भावेक के साथ उतरना चाह रहा है । खेद है कि हिन्दी के प्रत्यक्ष काव्य-प्रयास कुछ महत्त्वपूर्ण अपवादों को छोड़कर उन्हीं पुरानी गूँजों को गुंजा रहे हैं, उसी यामी गन्ध को फैला रहे हैं जिसका हमारे वर्तमान जीवन के यथार्थ से सामंजस्य नहीं हो पाता ।

जब तक हमारे कविगण वर्तमान यथार्थ के अभिप्राय समझ नहीं सकेंगे, और उन्हें समझकर उनका चित्रण नहीं कर सकेंगे, सब तक हमारे काव्य-साहित्य का उद्धार नहीं । 'दिनकर' कुक्षेत्र का पोषा भले ही लिख लें, और उसमें राष्ट्रवाद के नाम पर बड़े शब्दों और ऊँची-ऊँची कल्पनाओं, फड़कते हुए वाक्यों और धड़कते हुए चित्रणों की रेल-पेल कर दिखायें, यह निश्चित है कि यही जिन्दा रहेगा जो वर्तमान यथार्थ के अभिप्रायों को समझ सके । यानी आज के प्रश्नों के सम्बन्ध में निश्चित भावार्थक और वीद्विक 'आउटलुक' रखें । 'दिनकर' के बारे में तो यह कहा जा सकता है कि वह अब पुराने खेमे का कवि हो गया है । किन्तु प्रधान प्रश्न तो उन कवियों का है जो, नवीन दृष्टिकोण का विरोध अवका उपेक्षा करते हुए, अपने प्रयासों के डिफेन्स में इन कवियों के काव्य-उदाहरणों का प्रस्तुत करते हैं । यह भी निश्चिन्त है कि जो व्यक्ति वर्तमान यथार्थ की ओर दृष्टिपात नहीं करता, उसमें अपनी काव्य-प्रेरणा और स्फूर्ति ग्रहण नहीं करता, और उस नारे में प्रभावित होता है जो 'भारतीय सस्कृति' का नारा बहलाता है, तो वह व्यक्ति नवीन दृष्टिकोण (मॉडर्न आउटलुक), जनता का दृष्टिकोण, भी ग्रहण नहीं कर सकता । आज 'भारतीय सस्कृति' का नारा उन लोगों का है जो जनता के क्रांति-कारी दृष्टिकोण को वही दृष्टिकोण कहकर लोगों का ध्यान, वर्तमान जन-जीवन के यथार्थ के तकाजों से हटाते हुए, उन पुराने मायालोको में अटकाना चाहते हैं जहाँ अध्यात्म और विलास परस्पर चूमन-आनिगनादि में व्यस्त है । यदि 'भारतीय सस्कृति' का अर्थ जनता के अपने तकाजों और सवालियों के आधार पर उसको सुसंस्कृत करना होता तो वह नारा कभी गलत नहीं होता । किन्तु बात इससे बिलकुल उलटी है । आज जब इन्सानियत तबाह हो रही है, और कुछ तबके उसकी कीमत पर लक्षपति बनने की कोशिश कर रहे हैं, तब गरीब मध्यवर्ग के एक लेखक को 'भारतीय सस्कृति' का लुभावना नारा देकर उसे उन लोगों से हटाया जा रहा है जो उसके अपने हैं । यानी जो उसी की तरह तबाह हैं और जिनकी हालत उससे भी बदतर है, जो अपनी जिन्दगी के तकाजों के आधार पर सामाजिक, आर्थिक और राजनैतिक लड़ाइयाँ लड़ रहे हैं । जहाँ भूखी जनता को अनुशासन में रहने

की, भारतीय मण्डलि के अनुसरण की, दिन-रात नगीहन दी जाती हो, और, दूसरी ओर, यदि मरे में अपने सगे-सम्बन्धियों की सोच का मझा सेने दिया जाता हो, यहाँ 'भारतीय मण्डलि' के नाम पर एव बहुत बड़ा झोंक पसा करता है। अपने मनुष्यों के वैश्य के बुद्धिजीवियों की सपर्य-आस्था की नष्ट करने के लिए विचारों की जातमाजी से भरे आन्दोलनों के ब्रह्मास्त्र छोड़े जाते हैं। 'भारतीय मण्डलि' का नारा उसी का एव अंग है। गरीब मध्यवर्ग के लोग की ऐसे गव नारों में मोर्चा सेना होना जो प्रतिप्रियावादियों के वैश्य में से निवृत्त है।

मुझे बड़ा जायदा कि यह राजनीति दुर्द, ग्राह्य नहीं रहा। किन्तु यस्तु-मिति तो यह है कि जनता की राजनीति और जनोन्मुख ग्राह्य का छान एक है। और यह है, आज का यथार्थ। आज का यथार्थ कोई रहस्यवादी छारणा नहीं है जिसकी समझने के लिए दृष्टा-निगता-मुपुम्ना नादियों की तीव्र करना जरूरी हो। आज का यथार्थ जनता के जीवन का यथार्थ है जो हम स्वयं रोजमर्रा जीने है। यदि हमारी बाम्य-प्रेरणा बम्बुन जनजीवन में उद्भूत हुई हो, तो जनजीवन की वर्तमान परिस्थितियों और उसके बप्टों का कारण भी हमारे अनुभूति-क्षेत्र का अंग होगा। अर्थात् इन्मानियत को तबाह करनेवाले राबकों, उनके गिहहमासारी और दोस्तों के जन-विरोधी पक्षपन्त्र भी हमारी अनुभूति के अंग होंगे, यानि माग बोद्धि का र में उतरकर ये हमारे हृदय और आत्मा के समस्त अभिप्रायों में लीन हो जायेंगे। जब वे लीन होयें तो स्थायी भाव होगा घृणा, घृणा और सपा-मन घृणा। तथा उनके माग का संकल्प। जन-जीवन के अन्य चित्रों के माघ हमारे हमरे भाव रहेंगे। देशभक्ति का अर्थ जन-मति होगा। अतएव राजनीति और ग्राह्य मात्र अभिव्यक्ति में भिन्न हैं। उनका मूल है आज का यथार्थ, यानी जन-जीवन का यथार्थ, उसके सत्य, उसके अभिप्राय, उसके सपर्य।

हमारे समाज में कुछ ऐतिहासिक गटा-प्रतिघात चल रही है। विभी-न-विभी विकास-अवस्था में दो परस्पर विरोधी तत्वों का सपर्य चल रहा है। समाज के अन्तर्गत में दृष्टी का यह सपर्य ऐतिहासिक प्रतिघात है। इस सपर्य की तीव्रता दिन-ब-दिन गहरी होनी जा रही है। सपर्य व्यापन होता जा रहा है। जब तक हम अपनी बुद्धि, प्राण भग, हृदय और आत्मा की समस्त अनुभूति तथा शक्ति की बेचिन्न करके, उसके द्वारा इस ऐतिहासिक जिन्दा यथार्थ के आधार पर, जन-जीवन के चित्र नहीं राटे करते, तब तक गरीब किन्तु बुद्धिमान लेखन के जीवन कार्य का प्रथम अनुच्छेद भी समाप्त नहीं होता। स्पष्ट है कि यही हम

की ग्राह्यित जीवन की अपनी विशयता महा बनाना चाहता, जो ग्राह्य म नैरियरिस्ट नहीं है, यानी अपनी रचना के मूल्य के आधार पर समाज से कीमत माँगता है, न कि स्पेशल कॉन्टेन्ट के जरिये मंग्युवर करने का प्रवृत्त-प्रवृत्त हिमायनी है, जो अपनी जान की पावन्दी चाहता हो और वस्तु सत्य, चाहे यह बोद्धि और मानसि ही क्यों न हो, की परवाह ज्यादा करता है, यानी वाचाल नहीं है, और अपनी ही कल्पना की पतल नहीं उड़ाया करता है; जो अपने साहित्य-वर्ग के प्रति और उसके जन-जीवन-सम्बन्धी मूल प्रेरणा-स्रोतों के प्रति अगाध

रूप से गम्भीर और ईमानदार है, या गम्भीर और ईमानदार रहने की चेष्टा कोशिश करता है।

स्पष्ट है कि आज का साहित्यिक जितनी गम्भीरता से अपने प्रत्येक प्रकार के उत्तरदायित्वों को सांभेगा और जीवन के समस्त रूपों के अध्ययन में रुचि और मूर्धन्या प्रकट करेगा, उतनी ही उसकी साहित्य-शक्ति तीव्र और प्रभावोत्पादक होगी। यदि वह अपने सबजेक्ट मैटर के यथार्थ में गम्भीरता से प्रवेश करेगा, तो न सही एक दिन के एक प्रयास में, [वर्तक] धीरे-धीरे, बंदम-बंदम, वह पुरानी जड़भूत परतों को तोड़कर अपने नये साहित्य-संस्कारों को जन्म देगा, और वह होले-होल उसका विकास करता हुआ आगे बढ़ना चला जाएगा। प्रयास के प्रथम चरण की दुरुहता, उलझी अभिव्यक्ति-शैली तथा भावों का सामान्य स्तर, लेखक के स्वयं के अनुभवों के सहारे निरंतरकर हीरे और मोतियों-सी चमकती हुई भावच्छवियों और गूढ़-मानवताओं का रूप धारण कर लेगा।

कहना न होगा कि विषय के यथार्थ के यथातथ्य भावात्मक चित्रण का कार्य एक बँसा ही घोर, अविरत और सुदीर्घ मघर्ष है जैसे भारत का वर्तमान जीवन।

जितना गहरा यह सघर्ष होगा, समझिये कि उतनी ही गहराई के साथ, अपने स्वयं के काव्य-उपादान लेकर, जन-जीवन का वस्तु-मय अपने समस्त सन्दर्भों के साथ अपनी स्थिति की मोनियर अभिव्यक्ति निचे प्रगट होना चाह रहा है। लिखते वकन, हर ईमानदार लेखक का यह अनुभव है कि जो बात वह वस्तुतः कहना चाहता है, यानी कि जो असल बात है (जिसे वह अपने सम्पूर्ण सौन्दर्य के साथ प्रकट करने के लिए आतुर है), ठीक वही किन्हीं अजीब शक्तियों के पड़ोश से हाथ से निकल जाती है, और अन्य भाव, अन्य अभिव्यक्तियाँ बीच में दस्तन्दाजी-दखलन्दाजी करती हुई किंगी दूधरी और बहा री जाना चाहती हैं। असली बात-रूपी दपहली मछली उसकी घोना देते हुए, जाल में आती हुई-सी लगकर भी, इपर-उधर से फिमल जाती है, और कभी-कभी तो उसे निराश हो जाना पड़ता है। कहना न होगा कि यह एक महान् और सुदीर्घ मघर्ष है। और इस सघर्ष के पीछे है वैज्ञानिक ईमानदारी, जिसकी वैज्ञानिकता का हृदय मनुष्य हृदय है, यानी वह हृदय की अनुभूति की गहरी वैज्ञानिकता है। ऐसा सघर्षी लेखक झूठे रंगों, झूठी गूँजी और नकली बातों के फेर में नहीं पड़ता, न उसके सत्य का स्टैण्डर्ड इतना नीचा होता है कि जो बात अनुभूत नहीं है उसका वह दावा करे। उसकी अनुभूति को कल्पना के पर हैं और वैज्ञानिक आँखें हैं।

किन्तु हमारे लेखक — वे प्रगतिवादी ही क्यों न हों — इस प्रकार [के] मघर्ष से बचते हैं। इसलिए वे बात के नूर के स्थान पर झड़क रंग और फिमलती हुई जवान और बहता हुआ स्वर अधिक पसन्द करते हैं। परिणामतः, उनकी बात अधिक रोमैण्टिक डम की हो जाती है। शीघ्र इफैक्ट्स देने के लिए वे थोड़ा कहने की चतुरता का इस्तेमाल करते हुए कवि कर्म से फारिग हो लेते हैं। यदि कोई यह कह कि वे मॉडर्न आउटलुक, जन जीवन का दृष्टिकोण रखते हुए भी ईमानदार नहीं हैं, तो इस गम्भीर सत्य का एक पहलू [यह] भी है कि जो लेखक शीघ्र परिणाम के पीछे हाथ धोकर इस प्रकार पड़ा हुआ है, वह न अपने दृष्टिकोण के प्रति ईमानदार है, न अपने वर्तमान के प्रति। ऐसे लेखक, यह सच है कि, कुछ समय के लिए अपने न्याय्य-पथ पर कथन-शैली के द्वारा साहित्य-जगत में

अपना स्थान बना लेते हैं, किन्तु उनका हो-हल्ला शोर-गुल शीघ्र ही शान्त भी हो जाता है।

मैं यह पहले भी कह चुका हूँ कि जीवन के यथार्थ की प्रति अमर यह ईमान-दारी रहे, तो वह स्वयं ही बोलता हुआ चना आता है। यानी, दूसरे शब्दों में, अपने स्वयं के काव्य-उपकरण लेकर उतरता है। तो उसके मानी यह हुए कि घिसे हुए उपमा-चित्रों और प्रतीकों का पजा आप-ही-आप छूट जाता है। और जीवन-यथार्थ नये काव्य में अपनी नवीन शैली लेकर उतरता है। कहना न होगा कि छायावादी शैली वर्तमान कण्टमय सघर्षमय जन जीवन-सम्बन्धी चित्र-प्रयासों के लिए नितान्त अनुपयुक्त और बिल्कुल बेकार है। फिर भी, बड़ी ही प्रगतिशील भाव-धारा के (कभी-कभी हमारे प्रयासों की गहराई के अभाव में) उन्ही प्रतीकों को लेकर चलाने के लिए असह्य उदाहरण दिये जा सकते हैं। निश्चित और स्पष्ट है कि पुराने प्रतीकों के रगदार काँच की खिडकियों से बाहर की असलियत के विशाल दृश्य ठीक-ठीक दोख नहीं पान। यानी, यद्यपि यथार्थ खुद बोलता हुआ काव्य में उभरना चाहता है, तथापि हमारे साहित्य-सम्बन्धी असंगत रस्कार उसकी जवान की जगह उन्हीं घिमी हुई उपमाओं तथा शब्दों का शोर-गुल खड़ा कर देते हैं। दूसरे शब्दों में, पूर्वागत काव्य-शैली तथा भाव-शैली के घनीभूत प्रभाव के कारण नवीन यथार्थ भी अपनी भाषा को छोड़कर, अपना पैटर्न छोड़कर, पुराने पैटर्न में कैद हो जाता है। अतएव, नवीन लेखक के पास पुराने प्रभावों से जुझते हुए वर्तमान जन-यथार्थ के चित्र-प्रयासों के लिए उपयुक्त पैटर्नों की प्राप्ति का भी महत्वपूर्ण पाथ है। सघर्षी लेखक को, नये यथार्थ की किमी पूर्वागत परम्परा के अभाव के कारण, कभी कभी अपने पैटर्नों के प्रति, और अपने प्रति उत्पन्न अविश्वास के प्रति, घोर मर्ष्य करना पड़ता है। नवीन यथार्थ के पैटर्नों को वह सामाजिक मान्यता नहीं मिल पायी है।

मैं ऊपर कह चुका हूँ कि सघर्षी लेखक के विरुद्ध सारी स्थिति-परिस्थितियाँ आज काम कर रही हैं। चूँकि आज उसे अपना रास्ता बनाना है, यानी नये यथार्थ

अपनी भाषा और प्रतीकों
संसाधन सम्पादकों की
बैरती है, जो कि उसकी
के लेखक स्वयं (यद्यपि
में उसका ध्यान अपने
र चूँकि उसे वस्तुतः जन-
जीवन के विभिन्न प्रधान रूपों और प्रधान भावों को अपने भाव-विलास के क्षेत्र में आत्मसात् करने की दीर्घ प्रक्रिया में लीन होना है—अतएव, वैज्ञानिक ईमान-दारी रखनेवाले अनुभूतिप्रवण साहित्यकार की समस्त प्रवृत्तियाँ आज कठोर सघर्ष कर रही हैं। इस घनघोर आस्था और अन्ततः अपनी विजय में उनकी ही घनघोर निष्ठा आज के जनवादी लेखक की पतवार है, उसका सम्बल है। यह उसका अहंकार नहीं कि साहित्यिकों की फूहट सोसायटी उसे अरुचिकर प्रतीत होती है।

सबसे बड़ी बात यह है कि जिस प्रकार एक नेता न केवल जनता को नेतृत्व प्रदान करता है, बल्कि वह उससे सीख और नसीहन भी ग्रहण करता है, उसी

प्रकार नये लेखक का सबसे बड़ा शिक्षक, मनुष्य वड़ा गुरु, और सबसे बड़ा वैज्ञानिक, स्वयं जन जीवन और उसके दृश्य है। हमें वास्तविक जन-जीवन में अनेक महान् व्यक्ति देखने को मिलते हैं, महान् प्रतिभाएँ दृष्टिगत होती हैं, और महान् सघर्ष और त्याग के विशाल मानवीय दृश्य नजर में आते हैं, जिनके सामने हमारी तथाकथित साहित्यिक सोमायटी के नेता बीने, बुजदिल, निर्बुद्धि मालूम होते हैं। कहना न होगा कि चूंकि लेखक इस जन-जीवन का ही एक भाग, एक अंश है, इसलिए वह इस जन-जीवन के आदेशों का ही पालन करेगा। उसका खुदा और पैगम्बर उसी जन-जीवन में बसता है, और वहीं जन-जीवन उसका कुरान और मार्क्सज्म है। तात्पर्य यह कि हमारा लेखक एक नये ढाँचे का व्यक्ति है जो कवि-सम्मेलनों और पत्र-पत्रिकाओं के ग्रामोफोनों से अलग अपनी बीणा पर जिन्दगी के सप्त-स्वर छेड़ता है। इस सघर्ष के ऐतिहासिक कायें और उन स्वरो के आगे वह किसी की परवाह नहीं करता, चाहे वह कितना ही बड़ा सीमामार-खी बघो न हो।

यहाँ 'जन-जीवन', इस शब्द का भी स्पष्ट कर देना चाहिए। चूंकि फ्राँज की गुजाइश सब जगह है, इसलिए यहाँ भी है। जब हम रास्ते पर धूमते हैं तो कड़वा-जनक दृश्य दिखायी देने हैं। क्या हम जन-जीवन को उतना ही निःशक्त और दयनीय समझें। हरगिज नहीं। हमारे कतिपय साथी उस दयनीयता के चीखते हुए चित्रों और उसके चित्ररूप रंगों को ही एकमात्र जन-जीवन समझते हैं। यह गलत है। वह जन-जीवन का एक अल्पांश है। उस अल्पांश से ममस्त जन-जीवन पर निर्णय नहीं दिये जा सकते। जन-जीवन में कड़वा है, पर विद्रूप दयनीयता नहीं, उसमें फटोर सघर्ष शक्ति है, त्याग की भावना है, विवेक है, कर्मण्यता है, उसी प्रकार युगानुयुग शोषण के कारण, अलावा गरीबी के, उसमें अज्ञान है तो ज्ञान भी है, क्रुमस्कार है तो फ्रान्ति-भावना भी है। सारास में, जन जीवन की आत्म शक्ति और सघर्ष शक्ति के ऐतिहासिक क्रान्तिकारी अभिप्राय हैं। उनमें दुःख, कष्ट, वेदना में एक रचनार है—वह रचनार जो खमाने की रग में गुस्सैत खून की तरह बहती है। वह कष्ट वेदना एक शमधीर है जो जन-शत्रुओं को खत्म कर देगी। वह कष्ट-वेदना जन-जीवन के पैरो में मोच नहीं है। सारास यह कि जन-जीवन का इन मौनिक तत्वों के आधार पर ही मानवीय कड़वा, सघर्ष आदि के दृश्य खड़े किये जाने चाहिए।

यहाँ हम एक दूसरे छतरे की ओर भी इशारा कर देना चाहते हैं। वह यह कि जन-जीवन के इन क्रान्तिकारी अभिप्रायों को वास्तविक जन-जीवन के दृश्य से हटाकर उनके सामान्यीकरणों (जेनेरेलाइजेशन) की बड़बुदा हिन्दी में हाँती है। जैसे, घरती का प्रतीक लेकर जन-जीवन को प्रगमि की रचनाएँ, अथवा किसान-मजदूरों की क्रान्तिकारी हैसियत के पुरजोश तराने। विनाशक ऐसी कविताएँ जरूरी हैं, किन्तु चूंकि ऐसी कविताएँ करना अपेक्षाकृत आसान है, और चूंकि इस ढर पर अनेक कविताएँ और भी लिखी जा सकती हैं, और अपनी लिखास (लिखने की प्यास) पूरी की जा सकती है, इसलिए कौन वास्तविक जन-जीवन के दृश्य की मूर्ति खड़ा करे। जैसे कोई गरीब स्त्री अपने बच्चों को मुलाते हुए लोरी गा रही है और तब उसकी आँखों में जीवन के दृश्य तैर रहे हैं। कौन इस थीम को अंकित करे। इसमें तबलीक होती है। एक बूढ़ा पिता अपने नाती

को जीवन-सर्पर्ष में वफादार रहने की बात कहता है। कौन इसका चित्रण करे। तकलीफ होती है। एक माता अपने त्रान्तिकारी पुत्र की आँखों में भावी नव-जीवन के सपनों की मूर्ति की तस्वीर देखती हुई पुलकित हो जाती है। कौन उसकी पुलक वा अवन करे। तकलीफ होती है। एक मित्र अपने दूसरे मित्र की भयानक तकलीफ से पीड़ित होकर वर्तमान ज़िन्दगी की तस्वीर अपनी आँखा में बसाता है। कौन इसका चित्रण करे। तकलीफ होती है। गोया आसानी से हो जाय तो ठीक, नहीं तो ऐसी तैसी।

मराठी, उर्दू और हिन्दी की कविता का मिलान यहाँ ठीक होगा। मराठी में जीवन-दृश्यों के क्षणों का सूक्ष्म चित्रण हुआ है। उर्दू में त्रान्ति और तादृश्य की श्रेष्ठ सम्मिलित मनोभावनाओं का, और हिन्दी में वर्तमान जीवन की कटुता का, जोश भरे तरानों और त्रान्ति के सामान्यीकरण का, वाहुन्य है। हम जीवन के समस्त दृश्यों का चित्रण करना जरूरी है। इसलिए हमारे प्रयास व्यापक होना चाहिए। विशिष्ट (पार्टिकुलर) जन-जीवन-दृश्यों में जन-जीवन के अभिप्रायों के सामान्यीकरण (जेनेरल) की गुंज जरूरी है। इन दोनों के मिश्रण से ही पाठक को अपने जीवन भाव और अपने अभिप्राय समझ में आयेंगे। और इस प्रकार उसके हृदय में कठोर यथार्थ और हिम्मत, शक्ति और मस्ती का योग होगा। विशिष्ट को छोड़ मात्र सामान्य में वह बल नहीं आ पाता, जो ज़िन्दगी में चट्टानी हिम्मत, झुजाओं में फौलादी ताकत, दिल में इन्सानियत का लहराता समुद्र, ला सके। इस प्रकार जन जीवन का ज्ञान, जन-जीवन के अभिप्राय, और उसकी आत्म-शक्ति का मेल, जब तक हम अपने सुख दुख में न कर केवल ऊपरी अमूर्त निराकार वैचारिक स्तर पर ही उसे घुमाने रहेंगे, तो सामान्य विशिष्ट का स्वर नहीं हो पायेगा। काव्य में विशिष्ट के साथ-साथ सामान्य रहे तो जीवन दृश्य और उनका आघात ठीक ठीक होगा। हमारे रात-दिन चलते हुए सर्पर्ष के दुश्चा के अभिप्राय ही तो जन-जीवन के अभिप्राय, जन जीवन के प्रतीक है। इस लक्ष्य की पूर्ति अपने आपमें एक ऐसा आकर्षक और सम्भाव्य कार्य है, जिसके लिए ज़िन्दगी के तमाम दूसरे व्यनितगन मोहों की ठुकराया जा सकता है, और उसके माध्यम द्वारा जीवन की सफलता और अपने काव्य का आनन्द प्राप्त किया जा सकता है।

[नया छूत 1951 में प्रकाशित। पुनः प्रकाशित—सवेरा सकेत, दीरावली विशेषांक 1971 में]

प्रयोगवाद

स्थाक्यित प्रयोगवाद की कोई विशेष व्याख्या नहीं की जा सकती, साहित्यिक प्रवाच के रूप में ही उसे देखा जा सकता है। यह निश्चित है कि प्रारम्भिक रूप

में प्रयोगवादी कविताएँ तत्कालीन सामाजिक परिस्थिति के विरुद्ध व्यक्ति द्वारा की गयी भावनात्मक प्रतिक्रियाएँ हैं। किन्तु अब व्यक्ति छायावादी नहीं, उसमें अब बौद्धिकता आ गयी है। वह जो देखता है उस पर सोचना चाहता है, जो अनुभव करना है वह लिखना चाहता है। उच्च सामाजिक श्रेणियों और वर्गों में वह 'हैब-नॉट्स' में से है, 'हैय्स' में से नहीं। जिस बात पर वह सोचना चाहता है, जिस स्थिति पर सोचने के लिए उसे मजबूर होना पड़ता है, उसके प्रति उसका दृष्टिकोण घनघोर व्यक्तिवादी स्थिति से लगाकर तो अविकसित मार्क्सवादी स्थिति तक फैला हुआ है। समाज उसका गला दबाता है, उसका अपना वर्ग भी उसकी आवाज को कुण्ठित करता है। समाज में पुरानापन है, दकियानूसी है, जड़ता है और कुचलने की शक्ति है। व्यक्ति इससे विद्रोह करता है, परन्तु विद्रोह करने का तरीका उसे नहीं मालूम। इसलिए मात्र भावनात्मक विस्फोट वरके वह रह जाता है। बौद्धिक सह्यानुगामी होने के कारण, उसके विद्रोह में प्रगतिवादी फुत्कार नहीं आ पाते। वह कला-तत्त्व से अधिक सचेतन है, किन्तु अपने उद्वेग और दमित भावना मण्डल की यथातथ्यता को प्रकट करने के लिए उसके पास केवल छायावादी शब्दावली है, जिसका प्रयोग वह नहीं चाहता। उसके अनुसार छायावादी शब्द छायावादी भाव को ही प्रकट करते हैं। वे नये मनो-वैज्ञानिक यथार्थ को प्रकट नहीं करते।

इस धारणा का परिणाम यह हुआ कि कविता को वैचारिक गद्य का जामा पहनाया जाने लगा। समाज से सामाजिक के अभाव के फलस्वरूप तथा उसके विरुद्ध उसमें प्रखर बौद्धिक व्यक्तिवाद का विकास हुआ। कुछ लोगों में अन्तर्मुखी चेतना उदित हुई तो कुछ में बहिर्मुखी। चेतना अधिक यथार्थानुसृत हुई, चाहे वह अन्तर्मुखी हो या बहिर्मुखी। कुछ में बाह्य चित्र प्रधान हुए, कुछ में अन्तर्चित्र। यह स्वाभाविक ही था कि इस खेल के कुछ लोग आगे चलकर मार्क्सवादी होते। नवीन यथार्थानुसृत (यथार्थ से मतलब हमेशा बाहरी यथार्थ ही नहीं होता) प्रतीक, उपमाएँ सामने आयी। किसी किसी शब्दावली का त्याग हुआ।

किन्तु शिक्षित समाज की अभिरुचि छायावादी ही थी। उनके लिए पीड़ा का अर्थ रोमैण्टिक या आध्यात्मिक ही था। यह स्वाभाविक ही था कि उन्हें ये कविताएँ पसन्द न आती। आगे चलकर ये ही छायावादी तबके और उनके समर्थक प्रशंसक, स्वधीनता के उपरान्त, साहित्य तथा समाज के प्रभावशाली पदों और स्थानों पर जा पहुँचे। उन्होंने पर्याप्त रूप से ऐसा वातावरण घनीभूत किया जिसमें इस नवीन प्रवृत्ति का कण्ठरोध हो। किन्तु प्रयोगवादी प्रवृत्ति ऐतिहासिक कारणों से ही उत्पन्न हुई थी, उसी से उसका विकास भी हुआ और हो रहा है। इसलिए वह सामयिक विरोधों से दब नहीं सकती थी। दूसरा सप्तक के प्रकाशन के साथ ही, हिन्दी की विद्वान् मण्डली का ध्यान इसकी ओर गया, और तब से प्रयोगवाद चर्चा का विषय बना हुआ है।

यह ध्यान में रखना चाहिए कि तारसप्तक और दूसरा सप्तक में स्थिति तथा व्यक्ति का बहुत बड़ा भेद है। दूसरा सप्तक वालों को अच्छी परिस्थितियाँ मिली थीं। साथ ही, तब तक तारसप्तक वाले भी काफी आगे बढ़ चुके थे। इसलिए जिन प्रश्नों को लेकर तारसप्तक वाले आगे बढ़े उन प्रश्नों को लेकर दूसरा सप्तक वाले नहीं। तारसप्तक वालों की रोमांस-भावना की आयु, बहुत अशो

में, छायावाद में ही बीत चुकी थी। वे अपनी छायावादी अवधि पार कर उसके विरुद्ध प्रतिक्रिया करते हुए प्रयोगवादी थे, तो, दूसरा सप्तक वाले अपनी नवीन रोमैण्टिक भावनाएँ लेकर प्रयोगवाद में आये। तारसप्तक और दूसरा सप्तक में यह एक मौलिक भेद है। व्यक्ति के विकास की दृष्टि से तारसप्तक अधिक मजबूत है, दूसरा सप्तक रोमैण्टिक परिधान की दृष्टि से अधिक मनोरम। रोमैण्टिक भावनाएँ जीवन की यथार्थता हैं। मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी दृष्टि से वे, अतएव, प्रयोगवाद के लिए निषिद्ध नहीं ठहरती, वरन् कि उनकी ओर देखने की दृष्टि खुलरिल न हो।

कोई भी नयी साहित्यिक प्रवृत्ति अपनी प्रारम्भिक अवस्था में अलग होती ही है। किन्तु हिन्दी में केवल उमक कमजोर उदाहरणों को लेकर ही उग पर आश्रमण किया गया। उमकी शक्ति नहीं परखी गयी। यह इस बात का भ्रम है कि वर्तमान आलोचक, जिनमें प्रगतिवादी और छायावादी शामिल हैं, जीवन के नये मोड़ों की साहित्यिक अभिव्यक्ति का आकलन नहीं कर सकते, न्याय की बात ही नहीं उठती।

हमें साहित्यिक माप-जोख दो दृष्टियों से करनी चाहिए। एक, रूप की दृष्टि से, दूसरे, वस्तु-तत्त्व की दृष्टि से। वस्तु-तत्त्व में इतनी शक्ति होती है कि वह स्वयं अपने रूप को लेकर आता है। अतएव, मुख्यतः, हमारे लिए वस्तु तत्त्व प्रधान हो जाता है। प्रश्न यह है कि क्या प्रयोगवाद का आज तक का विकास ऐसा है कि जो हमारी जनता के मुख्य लक्ष्यों को अग्रसर कर सके? अथवा, क्या उसमें यह आशा हो सकती है? मेरा अपना मत यह है कि अभी तक प्रयोगवादी कवियों में यह विशाल चेतना नहीं आ पायी है जिसे हम महत्त्व देते हैं। कुछ कवि तो मात्र मानसिक प्रत्याघातों का चित्रण करके ही चुप रह जाते हैं। अन्यो ने कुछ महत्त्वपूर्ण प्रयोग किये हैं। इनको देखकर यह आशा होती है कि आगे चलकर नये कवि अपने विशाल उत्तरदायित्वों का निर्वाह अधिक सफलतापूर्वक कर सकेंगे।

[मन्भावित रचनाकाल 1952-59। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में संकलित]

मध्ययुगीन भक्ति-आन्दोलन का एकपहलू

मेरे मन में बार-बार यह प्रश्न उठता है कि कबीर और निर्गुण पन्थ के अन्य कवि तथा दक्षिण के कुछ महाराष्ट्रीय सन्त तुलसीदासजी की अपेक्षा अधिक आधुनिक क्यों लगते हैं? क्या कारण है कि हिन्दी-क्षेत्र में जो सबसे अधिक धार्मिक रूप से बट्टर वर्ग है, उनमें भी तुलसीदासजी इतने लोकप्रिय हैं कि उनकी भावनाओं और वैचारिक अस्त्रों द्वारा, वह वर्ग आज भी आधुनिक दृष्टि और भावनाओं से सघर्ष करता रहता है? समाज के पारिवारिक क्षेत्र में इस बट्टरपन को अब नये पल भी फूटने लगे हैं। खैर, लेकिन यह इतिहास दूसरा है। मूल प्रश्न जो मैंने उठाया है

उसका कुछ-न-कुछ मूल उत्तर तो है ही।

मैं यह समझता हूँ कि किसी भी साहित्य का ठीक-ठीक विश्लेषण तब तक नहीं हो सकता जब तक हम उस युग की मूल गतिमान सामाजिक शक्तियों से घनेवाले सांस्कृतिक इतिहास को ठीक-ठीक न जान लें। क्योंकि हमें आपेक्षिक रूप से आधुनिक क्यों लगते हैं, इस मूल प्रश्न का मूल उत्तर भी उसी सांस्कृतिक इतिहास में पड़ी छिपा हुआ है। जहाँ तब महाराष्ट्र की गन्त-परम्परा का प्रश्न है, यह निर्विवाद है कि मराठी सन्त-कवि, प्रमुखतः, दो वर्गों में आये हैं, एक ब्राह्मण और दूसरे ब्राह्मणेतर। इन दो प्रकार के सन्त-कवियों के मानव धर्म में बहुत कुछ समानता होते हुए भी, दृष्टि और द्धान का भेद भी था। ब्राह्मणेतर सन्त-कवि की वाच्य-भावना अधिक जनतन्त्रात्मक, सर्वोपयोग और मानवीय थी। निचली जातियों की आत्म-प्रस्थापना के उस युग में, बट्टर पुराणपरियों ने जो-जो तथ्यसौं इन सन्तों को दी हैं, उनमें जानश्वर-जैसे प्रचण्ड प्रतिभावान सन्त का जीवन अत्यन्त कष्ट कष्टमय और भयङ्कर दुःख हो गया। उनका प्रसिद्ध ग्रन्थ ज्ञानेश्वरी तीन सौ वर्षों तक छिपा रहा। उक्त ग्रन्थ की कीर्ति का इतिहास तो तब से शुरू होता है जब वह पुनः प्राप्त हुआ। यह स्पष्ट ही है कि समाज के बट्टरपरियों ने इन सन्तों को अत्यन्त कष्ट दिया। इन कष्टों का क्या कारण था? और ऐसी क्या बात हुई कि जिस कारण निम्न जातियाँ अपने सन्तों को लेकर राजनैतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक क्षेत्र में कूट पड़ीं?

मुश्किल यह है कि भारत के सामाजिक-आर्थिक विकास के सुसम्बद्ध इतिहास के लिए आवश्यक सामग्री का बड़ा अभाव है। हिन्दू इतिहास लिखते नहीं थे, मुस्लिम लेखन घटनाओं का ही वर्णन करते थे। इतिहास-लेखन पर्याप्त आधुनिक है। शास्त्रनिकेतन के तथा अन्य पण्डितों ने भारत के सांस्कृतिक इतिहास के क्षेत्र में बहुत अन्वेषण किये हैं। किन्तु सामाजिक-आर्थिक विकास के इतिहास के क्षेत्र में अभी तक कोई महत्वपूर्ण काम नहीं हुआ है।

ऐसी स्थिति में हम कुछ सर्वसम्मत तथ्यों को ही आपके सामने प्रस्तुत करेंगे।

(1) भक्ति-आन्दोलन दक्षिण भारत से आया। समाज की धर्मशास्त्रवादी, वेद-उपनिषद्वादी शक्तियों ने उसे प्रस्तुत नहीं किया, वरन् आलवार सन्तों ने। और उनके प्रभाव में रहनेवाले जनमाधारण ने उसका प्रसार किया।

(2) ग्यारहवीं सदी से महाराष्ट्र की गरीब जनता में भक्ति आन्दोलन का प्रभाव अत्यधिक हुआ। राजनैतिक दृष्टि से, यह जनता हिन्दू मुस्लिम दोनों प्रकार के सामन्ती उच्चवर्गीयों से पीड़ित रही। सन्तों की व्यापक मानवतावादी वाणी ने उन्हें बल दिया। कीर्तन-गायन ने उनके जीवन में रस संचार किया। ज्ञानेश्वर, तुकाराम आदि सन्तों ने गरीब किसान और अन्य जनता का मार्ग प्रशस्त किया। इस सांस्कृतिक आत्म-प्रस्थापना के उपरान्त सिर्फ एक और कदम की आवश्यकता थी।

वह समय भी शीघ्र ही आया। गरीब उद्धत किसान तथा अन्य जनता को अपना एक और सन्त, रामदास, मिला, और एक नेता प्राप्त हुआ, शिवाजी। इस युग में राजनैतिक रूप से महाराष्ट्र का जन्म और विकास हुआ। शिवाजी के समस्त छापेमार युद्धों के सेनापति और सैनिक, समाज के शोषित तबकों से आये। आगे का इतिहास आपको मालूम ही है—किस प्रकार सामन्तवाद टूटा नहीं,

किसानों की पीड़ाएँ वृंसी हो रही, शिवाजी के उपरान्त राजसत्ता उच्च वशोत्पन्न ब्राह्मणों के हाथ पहुँची, पेशवाओं (जिन्हें मराठे भी जाना जाता रहा) ने किस प्रकार के युद्ध किये और वे अंग्रेजों के विरुद्ध क्यों असफल रहे, इत्यादि।

(3) उच्चवर्गीयों और निम्नवर्गीयों का सघर्ष बहुत पुराना है। यह सघर्ष निस्सन्देह धार्मिक, सांस्कृतिक, सामाजिक क्षेत्र में अनेकों रूपों में प्रकट हुआ। सिद्धों और नाथ-सम्प्रदाय के लोगों ने जनसाधारण में अपना पर्याप्त प्रभाव रखा, किन्तु भक्ति-आन्दोलन का जनसाधारण पर जितना व्यापक प्रभाव हुआ उतना किसी अन्य आन्दोलन का नहीं। पहली बार शूद्रों ने अपने सन्त पैदा किये, अपना साहित्य और अपने भीत सृजित किये। बबीर, रैदास, नामा सिंघी, सेना नाई, आदि-आदि महापुरुषों ने ईश्वर के नाम पर जानिवाद के विरुद्ध आवाज बुलन्द की। समाज के न्यस्त स्वार्थवादी वर्गों के विरुद्ध नया विचारवाद अवश्यम्भासी था। यह हुआ, तफलीफें हुईं। लेकिन एक बात हो गयी।

शिवाजी स्वयं मराठा क्षत्रिय था, किन्तु भक्ति-आन्दोलन से, जाग्रत जनता के कण्ठों से, खूब परिचित था, और स्वयं एक कुशल सगठक और वीर सेनाध्यक्ष था। सन्त रामदास, जिसका उसे आशीर्वाद प्राप्त था, स्वयं सेनापति ब्राह्मणवादी था, किन्तु नवीन जाग्रत जनता की शक्ति से खूब परिचित भी था। सन्त में अधिक वह स्वयं एक सामन्ती राष्ट्रवादी नेता था। तब तक कट्टरपन्थी शोषक तत्त्वों में यह भावना पैदा हो गयी थी कि निम्नजातीय सन्तों से भेदभाव अच्छा नहीं है। अब ब्राह्मण-शक्तियों स्वयं उन्हीं सन्तों का कीर्तन-गायन करने लगी। किन्तु इस कीर्तन-गायन के द्वारा वे उस समाज की रचना को, जो जातिवाद पर आधारित थी, मजबूत करती जा रही थी। एक प्रकार से उन्होंने अपनी परिस्थिति में समझौता कर लिया था। दूसरे, भक्ति आन्दोलन के प्रधान सन्देश से प्रेरणा प्राप्त करनेवाले लोग ब्राह्मणों में भी होने लगे थे। रामदास, एक प्रकार से, ब्राह्मणों में से आये हुए अन्तिम सन्त हैं, इसके पहले एकनाथ ही चुके थे। कहने का सारांश यह कि नवीन परिस्थिति में यद्यपि युद्ध सत्ता (राजसत्ता) स्थापित और गरीब तबकों से आये सेनाध्यक्षों के पास थी, किन्तु सामाजिक क्षेत्र में पुराने सामन्तवादियों और नये सामन्तवादियों में ममशीला हो गया था। नये सामन्तवादी कुनवियों, धनगरों, मराठों और अन्य गरीब जातियों से आये हुए सेनाध्यक्ष थे। इस ममशीले का फल यह हुआ कि पेशवा ब्राह्मण हुए, किन्तु युद्ध-सत्ता नवीन सामन्तवादियों के हाथ में रही।

उधर सामाजिक-सांस्कृतिक क्षेत्र में निम्नवर्गीय भक्तिमार्ग के जनवादी सन्देश के दाँत उखाड़ लिये गये। उन सन्तों को सर्ववर्गीय मान्यता प्राप्त हुई, किन्तु उनके सन्देश के मूल स्वरूप पर कुठाराघात किया गया, और जातिवादी पुराणधर्म पुनः निःशक भाव से प्रतिष्ठित हुआ।

(4) उत्तर भारत में निर्गुणवादी भक्ति-आन्दोलन से शोषित जनता का सबसे बड़ा हाथ था। बबीर, रैदास, आदि सन्तों की धारियों का सन्देश, तत्कालीन मानों के अनुसार, बहुत अधिक शान्तिकारी था। यह आकस्मिकता नहीं कि चण्डीदास कह उठता है :

धुनह मानुष भाई,

बवार ऊपर मानुष घत्तो

ताहार उपरे नाई ।

इम मनुष्य-मर्त्य की घोषणा के प्रान्तिबारी अभिप्राय बबीर में प्रकट हुए । कुरीतियों, धार्मिक, अन्धविश्वासों और जातिवाद के विरुद्ध बबीर ने आवाज उठायी । वह फौजी । निम्न जातियों में आत्मविश्वास पैदा हुआ । उनमें आत्म-गौरव का भाव हुआ । समाज की आसक्-मत्ता को यह सब अच्छा लगता ? निर्गुण मत के विरुद्ध मगुण मत का प्रारम्भिक प्रसार और विकास उच्चवर्णियों में हुआ । निर्गुण मत के विरुद्ध मगुणमत का सघर्ष निम्न वर्गों के विरुद्ध उच्च-वर्गीय मस्कारशील अभिरुचिवालों का सघर्ष था । मगुण मत विजयी हुआ । उसका प्रारम्भिक बिनाल कृष्णभक्ति के रूप में हुआ । यह कृष्णभक्ति कई अर्थों में निम्नवर्गीय भक्ति आन्दोलन में प्रभावित थी । उच्चवर्गीयों का एक भावुक तबला भक्ति-आन्दोलन से हमेशा प्रभावित होता रहा, चाहे वह दक्षिण भारत में हो या उत्तर भारत में । इम कृष्णभक्ति में जातिवाद के विरुद्ध कई बातें थी । यह एक प्रकार से भाषादेशी व्यक्तिवाद था । इसी कारण, महाराष्ट्र में, निर्गुण मत के बजाय निम्न-वर्ग में, मगुण मत ही अधिक फैला । मन्त तुकाराम का विटोया एक मार्जजनिव कृष्ण था । कृष्णभक्तिवाली गीता 'लोकताज' छोड़ चुकी थी । मूर कृष्ण-प्रेम में निभोर थे । निम्नवर्गीयों में कृष्णभक्ति के प्रचार के लिए पर्याप्त अवकाश था, जैसा महाराष्ट्र की मन्त परम्परा का इतिहास बतलाता है । उत्तर भारत में कृष्णभक्ति-आवाज का निर्गुण मत के विरुद्ध जैसा सघर्ष हुआ वैसा महाराष्ट्र में नहीं रहा । महाराष्ट्र में कृष्ण की शृंगार-भक्ति नहीं थी, न भ्रमरगीतों का जोर था । कृष्ण एक तारणकर्ता देवता था, जो अपने भक्तों का उद्धार करता था, चाहे वह किसी भी जाति का क्यों न हो । महाराष्ट्रीय मगुण कृष्णभक्ति में शृंगारभावना, और निर्गुण भक्ति, इन दो के बीच कोई सघर्ष नहीं था । उपर उत्तर भारत में, नन्ददास वगैरह कृष्णभक्तिवादी सन्तों की निर्गुण मत-विरोधी भावना स्पष्ट ही है । और ये मगुण लोग उच्चशुद्धभाव थे । यद्यपि उत्तर भारतीय कृष्णभक्तिवाले कवि उच्चवर्गीय थे, और निर्गुण मत में उनका सीधा सघर्ष भी था, किन्तु हिन्दू समाज के भूलाधार यानी वर्णाश्रम-धर्म के विरोधियों ने जातिवाद-विरोधी विचारों पर सीधी चोट नहीं की थी । किन्तु उत्तर भारतीय भक्ति-आन्दोलन पर उनका प्रभाव निर्णायक रहा ।

-एक बार भक्ति-आन्दोलन में ब्राह्मणों का प्रभाव जम जाने पर वर्णाश्रम धर्म की पुनर्विजय की घोषणा में कोई देर नहीं थी । ये घोषणा तुलसीदासजी ने की थी । निर्गुण मत में निम्नजातीय धार्मिक जनवाद का पूरा जोर था, उसका प्रान्तिबारी मन्देश था । कृष्णभक्ति में यह बिल्कुल कम हो गया, किन्तु फिर भी निम्नजातीय प्रभाव अभी भी पर्याप्त था । तुलसीदास ने भी निम्नजातीय भक्ति स्वीकार की, किन्तु उगवों अपना सामाजिक दायरा बनला दिया । निर्गुण मतवाद के जनोन्मुख रूप और उसकी प्रान्तिबारी जातिवाद-विरोधी भूमिका के विरुद्ध तुलसीदासजी ने पुराण-मतवादी स्वरूप प्रस्तुत किया । निर्गुण मतवादियों का ईश्वर एक था, किन्तु अब तुलसीदासजी के मनोजगत में परब्रह्म के निर्गुण-स्वरूप के बावजूद मगुण ईश्वर ने सारा समाज और उसकी व्यवस्था—जो जातिवाद, वर्णाश्रम धर्म पर आधारित थी—उत्पन्न की । राम निपाद और गुह का आलिगन कर सकते थे, किन्तु निपाद और गुह ब्राह्मण का अपमान कैसे कर सकते

किसानों की पीड़ाएँ वैसी ही रही, शिवाजी के उपरान्त राजसत्ता उच्च वसोत्पन्न ब्राह्मणों के हाथ पहुँची, पेशवाओं (जिन्हें मराठे भी जाना जाता रहा) ने किस प्रकार के युद्ध किये और वे अंग्रेजों के विरुद्ध क्यों असफल रहे, इत्यादि ।

(3) उच्चवर्गीयों और निम्नवर्गीयों का संघर्ष बहुत पुराना है । यह संघर्ष निरसन्देह धार्मिक, सांस्कृतिक, सामाजिक क्षेत्र में अनेकों रूपों में प्रकट हुआ । सिद्धो और नाथ-सम्प्रदाय के लोगों ने जनसाधारण में अपना पर्याप्त प्रभाव रखा, किन्तु भक्ति-आन्दोलन का जनसाधारण पर जितना व्यापक प्रभाव हुआ उतना किसी अन्य आन्दोलन का नहीं । पहली बार शूद्रों ने अपने सन्त पैदा किये, अपना साहित्य और अपने गीत सृजित किये । कबीर, रैदास, नामा गिरी, सेना नाई, आदि-आदि महापुरुषों ने ईश्वर के नाम पर जानिवाद के विरुद्ध आवाज बुलन्द की । समाज के न्यून स्वार्थवादी वर्गों के विरुद्ध नया विचारवाद ध्वजसम्भावी था । यह हुआ, तपस्वीकें हुईं । लेकिन एक बात हो गयी ।

शिवाजी स्वयं मराठा क्षत्रिय था, किन्तु भक्ति-आन्दोलन से, जाग्रत जनता के कष्टों से, खूब परिचित था, और स्वयं एक कुशल सगठक और वीर सेनाध्यक्ष था । सन्त रामदास, जिसका उसे आशीर्वाद प्राप्त था, स्वयं सनातनी ब्राह्मणवादी था, किन्तु नवीन जाग्रत जनता की शक्ति से खूब परिचित भी था । सन्त से अधिक वह स्वयं एक सामन्ती राष्ट्रवादी नेता था । तब तक बहुरूपम्भी शोषक तत्त्वों में यह भावना पैदा हो गयी थी कि निम्नजातीय सन्तों से भेदभाव अच्छा नहीं है । अब ब्राह्मण-क्षत्रियों स्वयं उन्हीं सन्तों का कीर्तन-गायन करने लगीं । किन्तु इस कीर्तन-गायन के द्वारा वे उस समाज की रचना की, जो जातिवाद पर आधारित थी, मजबूत करती जा रही थी । एक प्रकार से उन्होंने अपनी परिस्थिति से समझौता कर लिया था । दूसरे, भक्ति आन्दोलन के प्रधान सन्देश से प्रेरणा प्राप्त करनेवाले लोग ब्राह्मणों में भी होने लगे थे । रामदास, एक प्रकार से, ब्राह्मणों में गे आये हुए अन्तिम सन्त हैं, इसके पहले एकनाथ हो चुके थे । कहने का सारांश यह कि नवीन परिस्थिति में यद्यपि युद्ध सत्ता (राजसत्ता) शोषित और गरीब तबकों में आये सेनाध्यक्षों के पास थी, किन्तु सामाजिक क्षेत्र में पुराने सामन्तवादियों और नये सामन्तवादियों में समझौता हो गया था । नये सामन्तवादी कुनवियों, घनगरी, मराठों और अन्य गरीब जातियों से आये हुए सेनाध्यक्ष थे । इस समझौते का फल यह हुआ कि पेशवा ब्राह्मण हुए, किन्तु युद्ध-सत्ता नवीन सामन्तवादियों के हाथ में रही ।

उपर सामाजिक-सांस्कृतिक क्षेत्र में निम्नवर्गीय भक्तिभागों के जनवादी सन्देश के दाँत उखाड़ किये गये । उन सन्तों को सर्ववर्गीय मान्यता प्राप्त हुई, किन्तु उनसे सन्देश के मूल स्वरूप पर कुठाराघात किया गया, और जातिवादो पुराणधर्म पुन निःशक भाव से प्रतिष्ठित हुआ ।

(4) उत्तर भारत में निर्गुणवादी भक्ति-आन्दोलन में शोषित जनता का सबसे बड़ा हाथ था । कबीर, रैदास, आदि सन्तों की वानियों का सन्देश, तत्कालीन मानों के अनुसार, बहुत अधिक क्रान्तिकारी था । यह आकस्मिकता न थी कि चण्डीदास कह उठता है

धुनह मानुष भाई,
शबार ऊपर मानुष शतो

साहार उपरे नाई ।

इस मनुष्य-सत्य की घोषणा के श्रान्तिकारी अभिप्राय कबीर में प्रकट हुए । कुरीतियों, धार्मिक, अन्धविश्वासों और जातिवाद के विरुद्ध कबीर ने आवाज उठायी । वह फैली । निम्न जातियों में आत्मविश्वास पैदा हुआ । उनमें आत्म-गौरव का भाव हुआ । समाज की शासक-सत्ता को यह कब अच्छा लगता ? निर्गुण मत के विरुद्ध सगुण मत का प्रारम्भिक प्रसार और विकास उच्चवर्णियों में हुआ । निर्गुण मत के विरुद्ध सगुणमत का सघर्ष निम्न वर्गों के विरुद्ध उच्च-वर्णीय सत्कारशील अभिरुचिवालों का सघर्ष था । सगुण मत विजयी हुआ । उसका प्रारम्भिक विवास कृष्णभक्ति के रूप में हुआ । यह कृष्णभक्ति कई अर्थों में निम्नवर्गीय भक्ति आन्दोलन में प्रभावित थी । उच्चवर्णीयों का एक भावुक तबका भक्ति-आन्दोलन से हमेशा प्रभावित होता रहा, चाहे वह दक्षिण भारत में हो या उत्तर भारत में । इस कृष्णभक्ति में जातिवाद के विरुद्ध कई बातें थी । वह एक प्रकार से भावावेशी व्यक्तिवाद था । इसी कारण, महाराष्ट्र में, निर्गुण मत के बजाय निम्न-वर्ग में, सगुण मत ही अधिक फैला । सन्त तुकाराम का विरोधा एक सार्वजनिक कृष्ण था । कृष्णभक्तिवासी भीरा 'लोकताज' छोड़ चुकी थी । सूर कृष्ण-प्रेम में विभोर थे । निम्नवर्गीयों में कृष्णभक्ति के प्रचार के लिए पर्याप्त अवकाश था, जैसा महाराष्ट्र की सन्त परम्परा का इतिहास बतलाता है । उत्तर भारत में कृष्णभक्ति-शाखा का निर्गुण मत के विरुद्ध जैसा सघर्ष हुआ वैसा महाराष्ट्र में नहीं रहा । महाराष्ट्र में कृष्ण की शृंगार भक्ति नहीं थी, न भ्रमरगीतों का जोर था । कृष्ण एक कारणकर्ता देवता था, जो अपने भक्तों का उद्धार करता था, चाहे वह किसी भी जाति का क्यों न हो । महाराष्ट्रीय सगुण कृष्णभक्ति में शृंगारभावना, और निर्गुण भक्ति, इन दो के बीच कोई सघर्ष नहीं था । उधर उत्तर भारत में, नन्ददाम वगैरह कृष्णभक्तिवादी सन्तों की निर्गुण मत-विरोधी भावना स्पष्ट ही है । और ये सब लोग उच्चकुलोद्भव थे । मद्यपि उत्तर भारतीय कृष्णभक्तिवाले कवि उच्चवर्णीय थे, और निर्गुण मत से उनका सीधा सघर्ष भी था, किन्तु हिन्दू समाज के मूलाधार यानी वर्णाश्रम धर्म के विरोधियों ने जातिवाद-विरोधी विचारों पर सीधी चोट नहीं की थी । किन्तु उत्तर भारतीय भक्ति-आन्दोलन पर उनका प्रभाव निर्णायक रहा ।

एक बार भक्ति-आन्दोलन में ब्राह्मणों का प्रभाव जम जाने पर वर्णाश्रम धर्म की पुनर्विजय की घोषणा में कोई देर नहीं थी । ये घोषणा तुलसीदासजी ने की थी । निर्गुण मत में निम्नजातीय धार्मिक जनवाद का पूरा जोर था, उनका श्रान्तिकारी संदेश था । कृष्णभक्ति में वह विल्कुल कम हो गया, किन्तु फिर भी निम्नजातीय प्रभाव अभी भी पर्याप्त था । तुलसीदास ने भी निम्नजातीय भक्ति-आन्दोलन की विचारधारा को अपनाया । निर्गुण मतवादी दायरा बतसा दिया । निर्गुण मतवादी जातिवाद-विरोधी भूमिका के विरुद्ध प्रस्तुत किया । निर्गुण मतवादियों का ईश्वर एक था, किन्तु अब तुलसीदासजी के मनाजगत् में परब्रह्म के निर्गुण-स्वरूप के बावजूद सगुण ईश्वर ने मारा समाज और उसकी व्यवस्था—जो जातिवाद, वर्णाश्रम धर्म पर आधारित थी—उत्पन्न की । राय निषाद और गुह का आलिंगन कर सकते थे, किन्तु निषाद और गुह ब्राह्मण का अपमान कैसे कर सकते

ये। दार्शनिक क्षेत्र का निर्गुण मत जब व्यावहारिक रूप से ज्ञानमार्गी भक्तिमार्ग बना, तो उसमें पुराण-मतवाद को स्थान नहीं था। कृष्णभक्ति के द्वारा पौराणिक कथाएँ ठीकी, पुराणों ने रामभक्ति के रूप में आगे चलकर वर्णाश्रम धर्म की पुनर्विजय की घोषणा की।

साधारण जनो के लिए वहीर का सदाचारवाद तुलसी के संदेश से अधिक क्रान्तिकारी था। तुलसी को भक्ति का यह मूल तत्त्व तो स्वीकार करना ही पड़ा कि राम के सामने सब बराबर हैं, किन्तु चूँकि राम ही ने सारा समाज उत्पन्न किया है, इसलिए वर्णाश्रम धर्म और जातिवाद को तो मानना ही होगा। पर रामचन्द्र शुक्ल जो निर्गुण मत को कोसते हैं, वह यो ही नहीं। इसके पीछे उनकी सारी पुराण-मतवादी चेतना बोलती है।

क्या यह एक महत्वपूर्ण तथ्य नहीं है कि रामभक्ति-शाखा के अन्तर्गत, एक भी प्रभावशाली और महत्वपूर्ण कवि निम्नजातीय दूध वर्गों से नहीं आया? क्या यह एक महत्वपूर्ण तथ्य नहीं है कि कृष्णभक्ति-शाखा के अन्तर्गत रामदास और रहीम-जैसे हृदयवान् मुसलमान कवि बराबर रहे आये, किन्तु रामभक्ति शाखा के अन्तर्गत एक भी मुसलमान और दूध कवि प्रभावशाली और महत्वपूर्ण रूप से अपनी काव्यात्मक प्रतिभा विशद नहीं कर सका? जब कि यह एक स्वतः सिद्ध बात है कि निर्गुण-शाखा के अन्तर्गत ऐसे लोगों की अच्छी स्थान प्राप्त था।

निष्कर्ष यह कि जो भक्ति आन्दोलन जनसाधारण से शुरू हुआ और जिसमें सामाजिक बहुरूपन के विरुद्ध जनसाधारण की सांस्कृतिक आशा-आकांक्षाएँ बोलती थी, उसका 'मनुष्य-सत्य' बोलता था, उसी भक्ति-आन्दोलन को उच्च-वर्गीयों ने आगे बढ़ाकर अपनी तरह बना लिया, और उससे समझौता करके, फिर उस पर अपना प्रभाव कायम करके, और अनन्तर जनता के अपने तत्त्वों को उनमें से निवासकर, उन्होंने उस पर अपना पूरा प्रभुत्व स्थापित कर लिया।

और इस प्रकार, उच्चवर्गीय उच्चजातीय वर्गों का—समाज के संचालक शासक वर्गों का—धार्मिक सांस्कृतिक क्षेत्र में पूर्ण प्रभुत्व स्थापित हो जाने पर, साहित्यिक क्षेत्र में उन वर्गों के प्रधान भाव—शृंगार-विलास—का प्रभावशाली विकास हुआ, और भक्ति-काव्य की प्रधानता जाती रही। क्या कारण है कि तुलसीदास भक्ति-आन्दोलन के प्रधान (हिन्दी क्षेत्र में) अन्तिम कवि थे? सांस्कृतिक-साहित्यिक क्षेत्र में यह परिवर्तन भक्ति-आन्दोलन की शिथिलता को चोटित करता है। किन्तु यह आन्दोलन इस क्षेत्र में शिथिल क्यों हुआ?

ईसाई मत का भी यही हाल हुआ। ईसा का मत जनसाधारण में फैला तो यहूदी धार्मिक वर्गों ने उसका विरोध किया, रोमन शासकों ने उसका विरोध किया। किन्तु जब वह जनता का अपना धर्म बनने लगा, तो धार्मिक यहूदी और रोमन लोग भी उसको स्वीकार करने लगे। रोमन शासक ईसाई हुए और सेंट पॉल ने उसी भावुक प्रेममूलक धर्म को कानूनी शिकजो में जकड़ लिया, पोप जनता से फीस लेकर पापों और अपराधों के लिए क्षमापत्र वितरित करने लगा।

यदि हम धर्मों के इतिहास को देखें, तो यह जरूर पायेगे कि तत्कालीन जनता की दुरवस्था के विरुद्ध उसने घोषणा की, जनता को एकता और समानता के सूत्र में बांधने की कोशिश की। किन्तु ज्यों-ज्यों उस धर्म में पुराने शासकों की प्रवृत्ति-वाले लोग घुसते गये और उनका प्रभाव जमता गया, उतना-उतना गरीब जनता

का पक्ष न केवल कमजोर होता गया, बल्कि उसकी अन्त में उच्चवर्गों की दासता—धार्मिक दासता—भी फिर से ग्रहण करनी पड़ी।

क्या कारण है कि निर्गुण-भक्तिमार्गी जातिवाद-विरोधी आन्दोलन मफ्त नहीं हो सका? उसका मूल कारण यह है कि भारत में पुरानी समाज-रचना को समाप्त करनेवाली पूँजीवादी शक्तियाँ उन दिनों विपक्षित नहीं हुई थी। भारतीय स्वदेशी पूँजीवाद की प्रधान भौतिक-वास्तविक भूमिका विदेशी पूँजीवादी साम्राज्यवाद ने धनायी। स्वदेशी पूँजीवाद के विकास के साथ ही भारतीय राष्ट्रवाद का अभ्युदय और सुधारवाद का जन्म हुआ, और उसने सामन्ती समाज-रचना के मूल आर्थिक आधार, यानी पेशेवर जातियों द्वारा सामाजिक उत्पादन की प्रणाली समाप्त कर दी। गाँवों की पचासवीं व्ययस्था टूट गयी। ग्रामों की आर्थिक आत्मनिर्भरता समाप्त हो गयी।

भक्ति-जाल की मूल भावना साधारण जनता के बप्ट और पीड़ा से उत्पन्न है। यद्यपि पण्डित हजारीप्रसाद द्विवेदी का यह कहना ठीक है कि भक्ति की धारा बहुत पहले से उदगत होती रही, और उसकी पूर्वभूमिका बहुत पूर्व से तैयार होती रही। किन्तु उनके द्वारा निवाला गया यह तर्क ठीक नहीं मालूम होता कि मध्य-युगीन भक्तों की भावना में जनता के सामाजिक बप्टों के तत्त्व नहीं हैं। पण्डित रामचन्द्र शुक्ल के इस कथन में हमें पर्याप्त सत्य मालूम होता है कि भक्ति-आन्दोलन का एक मूल कारण जनता का बप्ट है। किन्तु पण्डित शुक्ल ने इन बप्टों के मुस्लिम विरोधी और हिन्दू-राजसत्ता के पक्षपाती जो अभिप्राय निकाले हैं, वे उचित नहीं मालूम होते। असल बात यह है कि मुमसमान सन्त-मत भी उसी तरह बट्टरपन्थियों के विरुद्ध था, जितना कि भक्ति-मार्ग। दोनों एक-दूसरे से प्रभावित भी थे। किन्तु इस बात से इनकार नहीं किया जा सकता कि भक्ति-भावना की तीव्र आर्तता और सारे दुखों और बप्टों के परिहार के लिए ईश्वर की पुकार के पीछे जनता की भयानक दुःस्थिति छिपी हुई थी। यहाँ यह हमेशा ध्यान में रखना चाहिए कि यह बात साधारण जनता और उसमें से निकले हुए सन्तों की है, चाहे वे ब्राह्मण वर्ग से निकले हों या ब्राह्मणेतर वर्ग से। साथ ही, यह भी स्मरण रखना होगा कि शृंगार-भक्ति का रूप उसी वर्ग में सर्वाधिक प्रचलित हुआ जहाँ ऐसी शृंगार-भावना के परिपोष के लिए पर्याप्त अवकाश और समय था, फुरसत का समय। भक्ति-आन्दोलन का आविर्भाव, एक ऐतिहासिक-सामाजिक शक्ति के रूप में, जनता के दुःखों और बप्टों से हुआ, यह निर्विवाद है।

किसी भी साहित्य का हमें तीन दृष्टियों से देखना चाहिए। एक तो यह कि वह किन सामाजिक और मनोवैज्ञानिक शक्तियों से उत्पन्न है, अर्थात् वह किन शक्तियों के कार्यों का परिणाम है, किन सामाजिक-सांस्कृतिक प्रक्रियाओं का अंग है? दूसरे यह कि उसका अन्त स्वरूप क्या है, किन प्रेरणाओं और भावनाओं ने उसके आन्तरिक तत्त्व रूपायित किये हैं? तीसरे, उसके प्रभाव क्या हैं, किन सामाजिक शक्तियों ने उसका उपयोग या दुरुपयोग किया है और क्यों? साधारण जन के किन मानसिक तत्वों की उसने विकसित या नष्ट किया है?

तुलसीदासजी के सम्बन्ध में इस प्रकार के प्रश्न अत्यन्त आवश्यक भी हैं। रामचरितमानसकार एक सच्चे सन्त थे, इसमें किसी को भी कोई सन्देह नहीं हो

सकता। रामचरितमानस साधारण जनता में भी उतना ही प्रिय रहा जितना कि उच्चवर्गीय लोगो में। कट्टरपन्थियो ने अपने उद्देश्यो के अनुसार तुलसीदासजी का उपयोग किया, जिस प्रकार आज जनसंघ और हिन्दू महासभा ने शिवाजी और रामदास का उपयोग किया। सुधारवादियो की तथा आज की भी एक पीढ़ी को तुलसीदासजी के वैचारिक प्रभाव से सघर्ष करना पडा, यह भी एक बडा सत्य है।

किन्तु साथ ही यह भी ध्यान में रखना होना कि साधारण जनता ने राम को अपना आणवर्ता भी पाया, गुह और निपाद को अपनी छाती से लगानेवाला भी पाया। एक तरह से जनसाधारण की भक्ति-भावना के भीतर समाये हुए समान प्रेम का आग्रह भी पूरा हुआ, किन्तु वह सामाजिक ऊँच-नीच को स्वीकार करके ही। राम के चरित्र द्वारा और तुलसीदासजी के आदेशों द्वारा सदाचार का रास्ता भी मिला। किन्तु वह मार्ग कबीर के और अन्य निर्गुणवादियो के सदाचार का जनवादी रास्ता नहीं था। सच्चाई और ईमानदारी, प्रेम और सहानुभूति से प्यादा बडा तकाजा या सामाजिक रीतियो का पालन। (देखिए, रामायण में अनुसूया द्वारा सीता को उपदेश)। उन रीतियो और आदेशों का पालन करते हुए, और उसकी सीमा में रहकर ही, मनुष्य के उद्धार का रास्ता था। यद्यपि यह कहना कठिन है कि किस हद तक तुलसीदासजी इन आदेशों का पालन करवाना चाहते थे। यह तो स्पष्ट है ही कि उनका सुझाव किस ओर था।

— २ — रामचरितमानस हिन्दी साहित्य

आश्चर्य की बात यह है कि आजकल प्रचलित तुलसीदास के मन्वन्ध में जो कुछ लिखा गया है, उसमें, जिस सामाजिक-ऐतिहासिक प्रक्रिया के तुलसीदासजी अंग थे, उसकी जान-बूझकर भुलाया गया है। पण्डित रामचन्द्र

काव्य की वर्णाश्रमधर्मी जातिवादग्रस्त सामाजिकता और सर्व्वे जनवाद को एक-

तनवादी कहा जायेगा कबार का तुलसीदास, पुरा-
ती है।

दूसरे, जो लोग शोषित निम्नवर्गीय जातियो के साहित्यिक और सांस्कृतिक सन्देश में दिलचस्पी रखते हैं, और उस सन्देश के प्रगतिशील तत्त्वों के प्रति आदर रखते हैं, वे लोग तो यह जरूर देखेंगे कि जनता की सामाजिक मुक्ति को किस हद तक किमने सहारा दिया और तुलसीदासजी का उसमें कितना योग रहा। चाहे श्री रामविलास शर्मा-जैसे 'मार्क्सवादी' आलोचक हमें 'वर्ग-मार्क्सवादी' या वर्गवादी कहे, यह बात निस्सन्देह है कि समाजशास्त्रीय दृष्टि से मध्ययुगीन भारत की सामाजिक, सांस्कृतिक, ऐतिहासिक शक्तियो के विश्लेषण के बिना, तुलसीदासजी के साहित्य के अन्त स्वरूप का साक्षात्कार नहीं किया जा सकता। जहाँ तक रामचरितमानस की काव्यगत सफलताओं का प्रश्न है, हम उनके मन्मुख केवल इसलिए नतमस्तक नहीं हैं कि उसमें थोड़ा कला के दर्शन होते हैं, बल्कि इसलिए कि उसमें उक्त मानव-चरित्र के, भव्य और मनोहर व्यक्तित्व-सत्ता के, भी दर्शन होते हैं। तुलसीदासजी की रामायण पढ़ते हुए, हम एक अत्यन्त महान् व्यक्तित्व की छाया में रहकर अपने मन और हृदय का आप-ही-आप विस्तार करने लगते हैं। और जब हम कबीर आदि महान् जनोन्मुख कवियो का सन्देश

देखते हैं, तो हम उनके रहस्यवाद से भी मुँह मोड़ना चाहते हैं। हम उस रहस्यवाद के समाजशास्त्रीय अध्ययन में दिनचस्पी रखते हैं, और यह कहना चाहते हैं कि निर्गुण मत की सीमाएँ तत्कालीन विचारधारा की सीमाएँ थी, जनता का पक्ष लेकर जहाँ तक जाया जा सकता था, वहाँ तक जाना हुआ। निम्नजातीय वर्गों के इस सांस्कृतिक योग की अपनी सीमाएँ थी। ये सीमाएँ उन वर्गों की राजनैतिक चेतना की सीमाएँ थी। आधुनिक अर्थों में, वे वर्ग कभी जागरूक सामाजिक-राजनैतिक संघर्ष पथ पर अग्रसर नहीं हुए। इसका कारण क्या है, यह विषय यहाँ अप्रस्तुत है। केवल इतना ही कहना उपयुक्त होगा कि संघर्षहीनता के अभाव का मूल कारण भारत की सामन्तयुगीन सामाजिक-आर्थिक रचना में है। हमारे, जहाँ ये संघर्ष करते से दिखायी दिये, वहाँ उन्होंने एक नये सामन्ती शासक वर्ग को ही दृढ़ किया, जैसा कि महाराष्ट्र में हुआ।

प्रस्तुत विचारों के प्रधान निष्कर्ष ये हैं (1) निम्नवर्गीय भक्ति-भावना एक सामाजिक परिस्थिति में उत्पन्न हुई और दूसरी सामाजिक स्थिति में परिणत हुई। महाराष्ट्र में उसने एक राष्ट्रीय जाति खड़ी कर दी, सिख एक नवीन जाति बन गये। इन जातियों ने तत्कालीन सर्वोत्तम शासक वर्गों से मोर्चा लिया। भक्ति-कालीन सन्तों के बिना महाराष्ट्रीय भावना की कल्पना नहीं की जा सकती, न सिख गुरुओं के बिना सिख जाति की। सारांश यह कि भक्ति भावना के राजनैतिक गतिनार्थ थे। ये राजनैतिक गतिनार्थ तत्कालीन सामन्ती शोषक वर्गों और उनकी विचारधारा के समर्थकों के विरुद्ध थे।

(2) इस भक्ति आन्दोलन के प्रारम्भिक चरण में निम्नवर्गीय तत्त्व सर्वाधिक सक्षम और प्रभावशाली थे। दक्षिण भारत के कट्टरपन्थी तत्त्व, जो कि तत्कालीन हिन्दू सामन्ती वर्गों के समर्थक थे, इस निम्नवर्गीय सांस्कृतिक जन-चेतना के एकदम विरुद्ध थे। वे उन पर तरह-तरह के अत्याचार भी करते रहे। मुस्लिम तत्त्वा से मार लाकर भी, हिन्दू सामन्ती वर्ग, उनसे समझौता करने की विवशता स्वीकार कर, उनसे एक प्रकार से मिले हुए थे। उत्तर भारत में हिन्दुओं के कई वर्गों का पेशा ही मुस्लिम वर्गों की सेवा करना था। अकबर ही पहला शासक था, जिमने तत्कालीन तथ्यों के आधार पर खुलकर हिन्दू सामन्तों का स्वागत किया।

उत्तरप्रदेश तथा दिल्ली के आस-पास के क्षेत्रों में हिन्दू सामन्ती तत्त्व मुसलमान सामन्ती तत्त्वों से छिटककर नहीं रह सके। सूट-प्याट, मोच खसोट के उस युग में जनता की आर्थिक सामाजिक दुरिस्थिति गम्भीर थी। निम्नवर्गीय जातियों के सन्तों की निर्गुण-वाणी का, तत्कालीन मानों के अनुसार, शान्तिकारी मुधारवादी स्वर, अपनी सामाजिक स्थिति के विरुद्ध सोध, और अपने लिए अधिक मानवोचित परिस्थिति की आवश्यकता बतलाता था। भक्तिवाद की निम्नवर्गीय चेतना के सांस्कृतिक स्तर अपने-अपने सन्त पंदा करने लगे। हिन्दू-मुस्लिम सामन्ती तत्त्वों के शोषण-शासन और कट्टरपन्थी दृढ़ता से प्रेरित हिन्दू-मुस्लिम जनता भक्ति-मार्ग पर चल पड़ी थी, चाहे वह किसी भी नाम से क्यों न हो। निम्नवर्गीय भक्ति-मार्ग निर्गुण-भक्ति के रूप में प्रस्फुटित हुआ। इस निर्गुण-भक्ति में तत्कालीन सामन्तवाद-विरोधी तत्त्व सर्वाधिक थे। किन्तु तत्कालीन समाज-रचना के कट्टर पक्षपाती तत्त्वों में से बहुतेरे भक्ति-आन्दोलन के प्रभाव में

आ गये थे। इनमें से बहुत-से भद्र सामन्ती परिवारों में से थे। निर्गुण भक्ति की उदारवादी और सुधारवादी सांस्कृतिक विचारधारा का उन पर भी प्रभाव हुआ। उन पर भी प्रभाव तो हुआ, किन्तु आगे चलकर उन्होंने भी भक्ति-आन्दोलन को प्रभावित किया। अपने कट्टरपन्थी पुराणमतवादी सत्कारों से प्रेरित होकर, उत्तर भारत की कृष्णभक्ति, भावावेशवादी आत्मवाद को लिये हुए, निर्गुण मत के विरुद्ध सघर्ष करने लगे। इस सगुण मत में उच्चवर्गीय तत्वों का पर्याप्त से अधिक समावेश था। किन्तु फिर भी इस सगुण शृंगारप्रधान भक्ति की इनकी हिम्मत नहीं थी कि वह जाति-विरोधी सुधारवादी बाणी के विरुद्ध प्रत्यक्ष और प्रकट रूप में वर्णाश्रम धर्म के सार्वभौम औचित्य की घोषणा करे। कृष्णभक्ति-वादी सूर आदि मन्त्र-कवि इन्हीं वर्गों से आये थे। इन कवियों ने भ्रमरगीतों द्वारा निर्गुण मत से सघर्ष किया और सगुणवाद की प्रस्थापना की। वर्णाश्रम धर्म की पुनर्स्थापना के लिए सिर्फ एक ही कदम आगे बढ़ना जरूरी था। मुलमीदासजी के अदम्य दयितत्व ने इस कार्य को पूरा कर दिया। इस प्रकार भक्ति-आन्दोलन, जिस पर प्रारम्भ में निम्नजातियों का सर्वाधिक खोर था, उस पर अब ब्राह्मण-वाद पूरी तरह छा गया और सुधारवाद के विरुद्ध पुराण मतवाद की विजय हुई। इससे दिल्ली के शास-शास के क्षेत्र तथा उत्तरप्रदेश के हिन्दू-मुस्लिम सामन्ती तत्त्व एक थे। यद्यपि हिन्दू मुसलमानों के अधीन थे, किन्तु कुछ और खेद से ही क्यों न सही, यह विषयता उन्होंने स्वीकार कर ली थी। इन हिन्दू सामन्त तत्वों की सांस्कृतिक क्षेत्र में अब पूरी विजय हो गयी थी।

(3) महाराष्ट्र में इस प्रक्रिया ने कुछ और रूप लिया। जन-सन्तों ने अप्रत्यक्ष रूप से महाराष्ट्र को जाग्रत और सचेत किया, रामदास और शिवाजी ने प्रत्यक्ष रूप से नवीन राष्ट्रीय जाति को जन्म दिया। किन्तु तब तक ब्राह्मणवादियों और जनता के वर्ग से आये हुए प्रभावशाली सेनाध्यक्षों और सन्तों में एक-दूसरे के लिए काफी उदारता बतलायी जाने लगी। शिवाजी के उपरान्त, जनता के गरीब वर्गों

कि निम्नजातीय सांस्कृतिक चेतना जिसे पल-पल पर कट्टरपन्थ से मुकाबला करना पड़ा था, वह उत्तर भारत से अधिक दीर्घकाल तक रही। पेशवाओं के काल में दोनों की स्थिति बराबर-बराबर रही। किन्तु आगे चलकर, अंग्रेजी राजनीति के जमाने में, पुराने सघर्षों की यादें दुहरायी गयीं, और 'ब्राह्मण-ब्राह्मणोत्तरवाद' का पुनर्जन्म और विकास हुआ। और इस समय भी लगभग वही स्थिति है। फर्क इतना ही है कि निम्नजातियों के पिछड़े हुए लोग शिष्टवृत्त कास्ट फेडरेशन में हैं, और अग्रगामी लोग कांग्रेस पेजेन्ट्स ऐण्ड वर्कर्स पार्टी, कम्युनिस्ट पार्टी तथा अन्य वामपक्षी दलों में शामिल हो गये हैं। आखिर जब इन्हीं जातियों में से पुराने जमाने में सन्त आ सकते थे, आगे चलकर सेनाध्यक्ष निकल सकते थे, तो अब राजनैतिक विचारक और नेता क्यों नहीं निकल सकते?

(4) सामन्तवादी काल में इन जातियों को सफलता प्राप्त नहीं हो सकती थी, जब तक कि पूँजीवादी समाज-रचना सामन्ती समाज-रचना को समाप्त न कर देती। किन्तु सच्ची आर्थिक-सामाजिक समानता तब तक प्राप्त नहीं हो

सबती, जब तक कि समाज आर्थिक-सामाजिक आधार पर वर्गहीन न हो जाये ।

(5) किसी भी साहित्यका वास्तविक विश्लेषण हम तब तक नहीं कर सकते, जब तक कि हम उन गतिमान सामाजिक शक्तियों को नहीं समझते, जिन्होंने मनोवैज्ञानिक-सांस्कृतिक धरातल पर आत्मप्रकटीकरण किया है । कबीर, तुलसीदास, आदि सन्तों के अध्ययन के लिए यह सर्वाधिक आवश्यक है । मैं इस ओर प्रगतिवादी क्षेत्रों का ध्यान आकर्षित करना चाहता हूँ ।

[नयी दिशा, मई 1955 में प्रकाशित । नयी कविता का आत्म-संदर्भ में संकलित]

नयी कविता : एक दायित्व

नये कवियों के सामने आज जितनी समस्याएँ प्रस्तुत हुई हैं, उतनी कदाचित् उनके पूर्वजों और अग्रजों के सामने नहीं थी । उन समस्याओं के बारे में सोचना नये लेखकों की एक मजबूरी हो गयी है । उसके सामने ये समस्याएँ किताबी ढंग से पेश नहीं होती, वरन् सवेदनाओं का इतिहास बनकर उसके सामने ये महत्वपूर्ण हो उठती हैं । इन सवेदनाओं के कार्य-कारणों के विश्लेषण की ओर उसकी दृष्टि जाना स्वाभाविक ही है । वे कार्य-कारण जिन क्षेत्रों के अगभूत होते हैं, उन क्षेत्रों के तत्त्व-रूप से ही उन समस्याओं का स्वरूप-निर्धारण होता है । सवेदना के स्तर पर ये समस्याएँ भले ही अनकानेक रूप-निर्धारण करें, और मात्र मनोवैज्ञानिक या व्यक्तिगत कहलाये, असल में उस स्थिति का उद्घाटन करती हैं जिसमें मनुष्य चाहता एक है, और दुनिया देती और कुछ है । साधारण मनुष्य सन्तुलन नहीं चाहता । मनुष्य की स्वाभाविक गरिमा के अनुरोधों के अनुसार वह जीवन चाहता है, और उस जीवन की आवश्यकताएँ पूरी हो जाने की स्थिति चाहता है । लेखक इस साधारण मनुष्य से अधिक असाधारण नहीं है (अपवादों को छोड़कर) । आज की दुनिया में बैठा हुआ आज का मनुष्य, विरोधी, अनुकूल अथवा भिन्न-भिन्न प्रति-क्रियाएँ करता हुआ, जिस ढंग से अपने जगत् से सन्तुलन अथवा असन्तुलन स्थापित करता चलता है, वह ढंग उसकी सवेदनाओं के इतिहास की शैली बनकर, उसके चरित्र और व्यक्तित्व का निर्माण या सहारा करता हुआ, उसके जीवन को एक विशेष प्रकार का रूपाकार, एक विशेष प्रकार का डिजाइन, देता चलता है ।

निश्चय ही, व्यक्ति द्वारा प्राप्त सामंजस्य को एक दृष्टि में असन्तुलन और दूसरी दृष्टि से सन्तुलन कहा जा सकता है । असल में, वह आम-प्राप्त के जगत् में, अपनी स्थिति में, विशेष प्रकार का सामंजस्य, सन्तुलन और असन्तुलन दोनों को एक साथ अपने में धारण किये हुए है । बात थोड़ी स्पष्ट की जाय । एक व्यक्ति चलते हुए समाज के भीतर नये मानवतावादी मूल्यों में संचालित होकर अपने आस-पास के जगत् और उसके प्रवाहों से विशेष प्रकार का सामंजस्य स्थापित

किये हुए है। किन्तु, उसी जगत् का एक पक्ष और एक धारा ऐसी है जो उस व्यक्ति द्वारा प्राप्त इस प्रकार के सामजस्य को न केवल हीन दृष्टि से देखती है, वरन् प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष, दोनों ही तरीकों से उस व्यक्ति की तत्सम्बन्धित सत्ता को समाप्त करने की ओर अग्रसर होती है—भले ही इस सक्रिय विरोध के उसके अपने तरीके भीठे और सुसंस्कृत से लेकर अभद्र और कठोरतम रहे। फलतः, व्यक्ति का सन्तुलन यदि एक पक्ष से है, तो उसका दूसरे पक्ष से असन्तुलन अनिवार्य ही नहीं, वह बन्धी-कमी प्राकृत हो उठता है। यदि व्यक्ति का नये मूल्यों के लिए आग्रह बहुत ही भीतरी और चरित्रगत हुआ तो फिर कहना ही क्या! फिर तो उसके भौतिक और मानसिक जीवन में घिन्ता, आशका और अशान्ति ही समझिए। मुश्किल यह है कि उसका यह विरोधी पक्ष घर-आंगन, परिवार-रिश्तेदार, दोस्त-अह्वाय, सभा-सोसाइटी, समाज-राजनीति तक ही सीमित नहीं रहता, वरन् उसके अपने मन के भीतर भी वह अनेक प्रकार की द्विधाएँ, और नये और पुराने के बीच के अनेकानेक मानसिक द्वन्द्व, उत्पन्न करता है।

यह आन्तरिक द्वन्द्व, वस्तुतः, बहुत बार उनके भीतर नयी आवश्यकताओं के अनुसार व्यक्तित्व के नये रूपायन के अनुरोधों और पुराने मूल्यों के अनुसार बने हुए आन्तरिक चरित्र, के बीच द्वन्द्व होता है। पुराने मूल्यों और नये मूल्यों का आन्तरिक संघर्ष कहाँ तक सफल होता है, यह व्यक्ति की अपनी तेजस्विता और आत्मबल पर निर्भर है। यह द्वन्द्व सबसे समान रूप से तीव्र ही हो, यह आवश्यक नहीं। लोग संघर्ष के अलग-अलग स्तरों तक पहुँचकर स्व जाते हैं। नतीजा यह होता है कि कुछ पुराने मूल्य साथ-साथ चले चलते हैं, और कुछ नये मूल्य आरम्भसात् हो जाते हैं। उनकी भीतरी टक्कर के अलावा धार्मिक वास्तविक जीवन में भी टक्कर हो उठती है। इस टक्कर को टाला नहीं जा सकता। जो लोग आरम्भ सन्तुष्टिपूर्वक समाज से सामजस्य की बात करते हैं, उनकी जिन्दगी मजरा घुसकर देखने से पता चलता है कि उन्होंने कितना और कैसा सामजस्य प्राप्त कर लिया है। असल में, वह [सच्चा] सामजस्य न होकर शिष्ट समाज की गोल-मोल सतही आव-भगत से अपनी गोल मोल सतही सामाजिक भद्रता का सामजस्य होता है। वह सामजस्य यश और शिशनोदर की लिप्सा में पड़े हुए मनुष्य का आत्मछल मात्र है।

नये मूल्यों का जन्म नयी परिस्थितियों की सार्वजनिकता से होता है। मूल्य मूल्य होते हैं, जो, केवल भावुक और वैचारिक घरातल पर 'मूल्य' कहलाकर, वस्तुतः, व्यक्तित्व का गुण (वर्चस्व) बनने का प्रयास करते रहते हैं। नयी परिस्थितियाँ जब व्यक्तित्व को इष्ट दिशा में सम्पूर्ण रूप से मोड़ देती हैं—अपने तकाजों की पूर्ति के लिए आवश्यक कार्यों की शक्ति जब व्यक्तित्व में पैदा कर देती है, यानी उस परिस्थिति के लिए आवश्यक गुणों का जन्म और विकास जब उस व्यक्तित्व में हो जाता है—तब वे मूल्य साकार हो उठते हैं। मूल्यों को जन्म देने-वाली ये परिस्थितियाँ अपनी सार्वजनिकता में ऐतिहासिक होती हैं। अतएव वे मूल्य भी ऐतिहासिक हो जाते हैं।

मध्यवर्गीय परिवारों के क्षेत्र में, पारिवारिक उत्तरदायित्व की सुघर सामाजिकता और शिष्ट समाज में अपने यश की सुघर वैयक्तिकता महत्वपूर्ण होती है। फलतः, पारिवारिक उत्तरदायित्व के सुघर निर्वाह का संघर्ष, और शिष्ट समाज

ये यश प्राप्त करने का सघर्ष, महत्वपूर्ण हो उठता है। इस उत्तरदायित्व का सुघर निर्वाह किस ढंग, किस प्रणाली और किस रीति से हो रहा है, यह महत्वपूर्ण नहीं होता, जितनी कि यह बात कि स्थािति मिल रही है कि यह उत्तरदायित्व पारिवारिको को उत्तम रीति का जीवन प्रदान कर रहा है, और यह कि अपने सुघर-सुन्दर जीवन द्वारा वह शिष्ट समाज का यशोभागी है। नतीजा यह होता है कि मध्यवर्ग की वेबल आत्म-वचनाओं का ही सृजन नहीं होता, बरन् उस तथाकथित यश और उत्तरदायित्व की पूर्ति के मार्ग में व्यक्ति को अनेकों झूठे समझौते करने पड़ते हैं।

भारत की पूरी ऐतिहासिक स्थिति ही ऐसी है कि गरीब वर्ग अधिकाधिक गरीब होते जा रहे हैं और धनी वर्ग अधिकाधिक श्रीमान। मध्यवर्ग की छाती-पीती शिष्ट श्रेणी और उमी वर्ग की गरीब श्रेणी के बीच भयानक खाई पड़ी हुई है, जो दिन-ब-दिन बढ़ती जाती है। ये गरीब श्रेणी अब इस नतीजे पर पहुँच रही है कि उसका

प्रादुर्भाव

छोटे

बकीलो तक में यह बात घर करके बैठ गयी है। निस्सन्देह, इस वर्ग में से बहुतरे ऐसे हैं जो व्यक्तिगत लाभ की लालसा में औरो की राह में बाधा बनकर स्वयं महत्वपूर्ण हो जाते हैं, या आपेक्षिक ऊँची जगह पर पहुँच जाते हैं। किन्तु उनका स्वयं का वर्ग (गरीब श्रेणी) उनका स्वागत नहीं करता। फलतः, उच्च वर्गों के प्रति अविश्वास, घृणा, तिरस्कार और क्षोभ, साथ ही, अपने वर्ग की दृष्टि में पड़े हुए लोगों की सहायता, प्रेम तथा नये आदर्शों का स्वप्न, और अपनी दृष्टि में प्रति उग्र प्रतिक्रिया और विक्षोभ—इस गरीब मध्यवर्ग के स्थायी भावों में से हैं। इस वर्ग से उत्पन्न और इस वर्ग से तदाकार लेखक अपनी परिस्थितियों से जूझता हुआ उन्हीं भाव-स्थितियों की व्यक्तिगत धरातल पर प्रकट करता है जो उस वर्ग की अपनी होती हैं। लेखक की ये भाव-स्थितियाँ अपनी श्रेणी की परिस्थितियों की पेचीदगियाँ स पैदा हुए विविध तनावों से उत्पन्न होती हैं।

ये तनाव ऐतिहासिक तनाव हैं—ऐतिहासिक इस दृष्टि से कि समाज के भीतर चलनेवाली परिवर्तन प्रक्रियाओं का वे महत्वपूर्ण अंग हैं। इन तनावों का मर्म समझना उनको उनके वास्तविक सन्दर्भ में देख कर सवेदनात्मक ज्ञान के हार्दिक माध्यम द्वारा काव्य में (अथवा उपन्यास आदि में) प्रकट करना, लेखक का ऐतिहासिक कार्य है।

यह निश्चित है कि गरीब श्रेणी के परिवारों में भी, (1) सामन्ती प्रभाव, (2) व्यक्ति स्वातन्त्र्यवादी नयी पीढ़ी, [और] (3) पुरानी और नयी पीढ़ी को अपने अजगर-पाश में बाँधनेवाली एक मीठी दुःस्थितियाँ होने के कारण, नये मूल्यों का सघर्ष पेचीदा हो जाता है। सचेत और भावुक, जिज्ञासु और कार्यशील नया लड़का अपनी व्यक्ति स्वातन्त्र्य की वृत्ति को इतना अमानवीय रूप से सीखा नहीं कर सकता कि जिससे वे दुःस्थितियाँ और भी घनीभूत हो जायें। समाज की विपत्तियों का ज्ञान उस लड़के को प्रारम्भ से ही एक वेदना के रूप में प्राप्त हो जाता है। अपने सुखी जीवन में ही वह सीख जाता है कि ऊनी कोट पहनकर आनेवाला विद्यार्थी और फटा कुर्ता पहनकर विद्याध्ययन करनेवाला विद्यार्थी, इन दोनों की

अलग-अलग श्रेणियाँ हैं, जिनके भाव-समुदाय और मनोवैज्ञानिक तत्त्व अलग-अलग हैं। किन्तु साथ ही, जीवन के अधिकाधिक अनुभव के फलस्वरूप, उसकी सवेदनात्मक ज्ञान-क्षमता गहरी और विस्तीर्ण होती है। फलतः वह यह पाता है कि केवल सामन्ती प्रभाव ही (जिससे जूझने के कारण उसके स्नेह-सम्बन्ध तोड़े मरोड़े गये हैं), परिवार के अन्दर बाहर उसकी परिस्थिति घराब होना का एकमात्र मूल कारण नहीं है, बरन् उसके मूल में और भी एक तथ्य है। जिसे धन यानी आर्थिक क्षमता और तेजजन्य और तदनुपंगी सामाजिक प्रतिष्ठा कहा जाता है, जिसे समाज में जीवन की 'सफलता' (घोषित या अघोषित रूप से) कहा जाता है, परिवार के अन्दर उसी की दृष्टि में और उसी आधार पर ऊँच नीच की कल्पना, सफलता-असफलता की कल्पना घर किये बैठती है। समाज के अन्दर [उसे] अपनी आजीविका के सघर्ष के अतिरिक्त, सामाजिक प्रतिष्ठा के मनोविज्ञान से, सफलता-असफलता की कल्पना के मनोविज्ञान से, जूझना पड़ता है। इसका पर्य-वर्णन उसने आम पाश के समाज से न फल असामंजस्य में होता है, बरन् इस कारण विभिन्न व्यक्ति-चरित्रों से परस्पर-आघात-श्रयाघात द्वारा उसका स्वयं का मन भी अन्तर्मुख होता जाता है। उसे प्रतीत होता रहता है कि साधारणजनों के मानवीय अनुरोधों का पुज, इन्ही सामन्ती प्रभाव-पुजा [के] और व्यक्तिगत पद-प्रतिष्ठा-ओभो और आर्थिक क्षमता की वृद्धि की कला के घमत्कारों के, एक-दम विरुद्ध है। जितना-जितना उनका अनुभव बढ़ता जाता है, वह इस नतीजे पर पहुँचता है कि व्यक्तिगत आर्थिक क्षमता और सामाजिक पद प्रतिष्ठा के पुजारियों का कार्य इस बात का प्रमाण है कि हमारा समाज निरूपित किस्म के इस सिद्धान्त पर आधारित है कि 'प्रत्येक व्यक्ति केवल अपने लिए, दूसरों को चूहे में जाने दो।' इस सिद्धान्त की पुष्टि उसका अपना अनुभव, अपना जीवन करता है। अनुभव-ज्ञान के अधिकाधिक विकास के साथ उसे यह भी दिखायी देने लगता है कि वर्तमान समाज प्रणाली दूषित है, पूँजीवादी है। चाहे जितने लोग उसे सुधारने का प्रयत्न करें, इस समाज के मूलाधार को बदल बिना वह नहीं सुधर सकती।

किन्तु इस ज्ञान तक आते-आते लगावा की दुनिया में रहनेवाला व्यक्ति अपनी आधी शारीरिक और मानसिक शक्ति खो देता है। पच्चीस वर्ष की आयु होने के बाद, जब नयी आशा और नये उत्साह की रचनात्मक आवश्यकता होती है, तब वह वृद्ध हो जाता है। आजीविका का सघर्ष उसे पछाड़ देता है। स्नेह की भूख उसे दबा देती है। ज्ञान की पिपासा जाग्रत होते हुए भी, उसके साधन उसके पास नहीं होते। इसलिए उसके स्थायी भाव क्षोभ, घृणा, अविश्वास, तिरस्कार [रहते हैं,] और साथ ही, स्नेह सम्बन्धों के निर्वाह का अनुरोध, अपने व्यक्तिगत सघर्ष को सामाजिक सघर्ष में बदलने की शालसा, और तत्सम्बन्धी जिज्ञासा पैदा हो जाती है। वह भावुक से अब बौद्धिक होने लगता है।

इस असामंजस्य के अतिरिक्त उसका सामंजस्य भी बहुत बढ़ा होता है। उसके आस-पास उसके समानधर्मी और समकालीन नवयुवकों की अनेक पक्तियाँ होती हैं, जिनसे उसे प्रेरणा, सहानुभूति, जीने की और काम कर दिखाने की शक्ति प्राप्त होती है—भने ही उसके काम प्रतिष्ठित पत्र-पत्रिकाओं के कालमों में न दिखायी दें। नतीजा यह होता है कि 'मनुष्य-सत्य' का जो अर्थ वह लेता है, 'मानवीयता' का जो अर्थ उसके द्वारा ग्रहण किया जाता है वह अर्थ निश्चय ही

अन्य उच्च वर्गों द्वारा लिये गये अर्थ से बहुत कुछ भिन्न होता है ।

सामाजिक फलप्रद करने की यह प्रक्रिया अपने तई काफी कठिन होती है । जिन लोगों से उसका सामाजिक होता है, वे उसकी-जैसी ही तनावों की दुनिया में रहनेवाले लोग होते हैं । उनके पास मूल माधनों की ही कमी होती है । जीविकोपार्जन स्वयं एक बड़ी कठिन समस्या हो जाती है । किन्तु, उन्हें सबसे बड़ी सुविधा यह होती है कि स्वयं की जीवन-स्थिति के कारण ही वे गरीब वर्ग के एक भाग होते हैं, इसलिए उनकी मनोदशाएँ वे अधिक समझते हैं, और उन सामाजिक प्रक्रियाओं की उन्हें अधिक जानकारी होती है जो उन गरीब वर्गों में चलती रहती हैं । दूसरे, स्वयं पढ़े-लिखे और सांस्कृतिक क्षेत्र में होने के कारण, वे प्रगति की अद्यावत् प्रवृत्तियों को आत्मसात् किये रहते हैं ।

अपने साहित्य की जीवन-भूमि में ऐसे लोग मुख्यतः तीन बातें अर्जित करते हैं - (1) व्यक्तिगत सघर्ष को सामाजिक सघर्ष में बदलने की प्रक्रिया, और सामाजिक सघर्ष में व्यक्तिगत सघर्ष का महत्व ।

(2) नये मानवतावादी मूल्यों के लिए किये जानेवाले सघर्ष में चरित्र का महत्व ('चरित्र' का यहाँ साधारण अर्थ नहीं लिया जा रहा है, अज्ञान भी चरित्र का अंग है), वैज्ञानिक विचारधारा का महत्व, जिस पर उसकी विश्व-दृष्टि आधारित है, विश्व-दृष्टि के विकास का महत्व—इस विश्व-दृष्टि में चरित्र की मानवीय मनोहरता और मुदृढता भी सम्मिलित है । इस चरित्र में मानवीय सुकुमार गुणों का समन्वय तो ही, साथ ही उसमें समाज के अन्दर दुष्प्रभावों से उत्पन्न धारणाओं के विरुद्ध अपनी सत्ता स्थापित करने की प्रवृत्ति भी हो । वैचारिक आकर्षण में चरित्र का आकर्षण भी सम्मिलित है, इसलिए कि विचार यथार्थ की वेदनाओं से प्रसूत हैं, वे सवेदनात्मक ज्ञान-क्षमता के हादिक माध्यम से उत्पन्न हुए हैं ।

(3) अनुभवजन्य तथा विचारजन्य ज्ञान की प्राप्ति का अनुरोध होता है कि ज्ञान-प्राप्तिकर्ता का चरित्र भी उस ज्ञान द्वारा निश्चित किये गये मानदण्डों और कार्यों की पूर्ति करे । माराशत, व्यक्तित्व को अब ऐसे गुणों की आवश्यकता होती है जो नये मानवीय मूल्यों की नयी नयी मजिहों तक पहुँचने के सघर्ष में टिकने के लिए उसे सक्रिय सहायता कर सके, उसे जीवन-ज्ञान की गहराई दे सके, और उस ज्ञान के कार्यात्मक ठकाओं की पूर्ति के लिए आवश्यक हादिक, बौद्धिक और कार्यात्मक क्षमता प्रदान कर सके ।

किन्तु इस पूरे विकास के लिए व्यक्ति को एक-से-एक भयानक तनावों की राहों से गुजरना पड़ता है । बैठकर प्रोफेसरी करनेवाला व्यक्ति चार अखबार पढ़कर गप लगा सकता है, अमेरिका और रूस [के बारे में] दून की हाँक सकता है, लेकिन समाज की गलियों में रहनेवालों ने सघर्ष के मनोविज्ञान को वह नतई नहीं समझ सकता ।

इस पूरे सघर्ष में, भीतरी व्यक्तित्व की खूब चोटें पहुँचती हैं, दिल और दिमाग में तनावों के कारण उसकी शारीरिक और मानसिक शक्ति बहुत ज्यादा खर्च हो जाती है । इस सघर्ष में, उससे हादिक स्नेह-सम्बन्ध, जिनके बिना वह जी नहीं सकता, काफी तोड़े-भरोड़े गये होते हैं । हादिक सम्बन्धों में टूट-फूट की नुक्सान-भरपाई हो ही जाये, यह आवश्यक नहीं होता । उसे हृदय-सम्बन्धी सहा-

यता की जरूरत महसूस होती रहती है। जीविका-सम्बन्धी प्रश्न सनातन हो जाता है। बिना आर्थिक क्षमता के, वह पारिवारिक स्नेह की जीवन-सम्बन्धी कार्यगत आवश्यकताओं की पूर्ति भी नहीं कर सकता।

इस प्रकार, एक ओर उसके जीवन में सहकारियों, सहयोगियों और सहानुभवियों का बल होता है, नये अनुभव से प्राप्त सवेदनात्मक ज्ञान-क्षमता होती है, तो दूसरी ओर, विशुद्ध व्यक्तिगत क्षेत्र में वह 'असफल' (सांसारिक दृष्टि से) है। किन्तु सबसे बड़ा बल प्रेरणा का उन्मेष है, व्यापक भावनाओं को अनुभव करने की हार्दिक क्षमता और सामाजिक विकास में योग देने की वृत्ति और कार्य [है,] जिसका सम्बल उसे सहारा देता रहता है।

हम यह पहले ही कह चुके हैं कि अपने विकास में हम श्रेणी के व्यक्ति की दो प्रतिक्रियाएँ परिलक्षित होती हैं। एक, सामन्ती प्रभावों और प्रतिच्छायाओं के विरुद्ध व्यक्ति-स्वातन्त्र्य भावना से संचालित प्रतिक्रियाएँ, दूसरी, आर्थिक-सामाजिक व्यक्तिवाद के विरुद्ध, यानी तदनुपगम समस्त विकृतियों के विरुद्ध (चाहे वे समाज-रचना से सम्बन्धित हो या व्यक्ति से) मानव-मुक्ति और मानव गरिमा की भावना से संचालित प्रतिक्रियाएँ।

इन दोनों भावनाओं द्वारा संचालित प्रतिक्रियाएँ, जो गरीब वर्ग के किसी लेखक को अपने व्यक्तिगत अगवै रूप में प्राप्त होती हैं, उसे सघर्षों और तनावों की दुनिया में प्राकृत रूप से पहुँचा देती हैं। ये सघर्ष और तनाव बहुधा उस अन्तर्मुख बना देते हैं, और दुखी हुई आत्मा के आत्मनिवेदन की वृत्ति को प्रोत्साहित करते हैं। दूसरे, ये सघर्षों की सीमा में ही घिरे नहीं रहते, किन्तु इन दो उपयुक्त वृत्तियों और परिस्थितियों के पेशीदमियों की भावना के मिल-जुल रूप में भी प्रकट होते हैं। यही वे आत्मद्वन्द्व का रूप लेते हैं, कभी बाहरी यथार्थ को मोड़न की आकांक्षा बनते हैं, तो कभी मात्र निराशा का पुंज बन जाते हैं। किन्तु, वस्तुतः, ये सघर्षों और तनावों से उत्पन्न विभिन्न सम्मिश्र भाव-स्थितियाँ ही हैं।

इस श्रेणी के कवियों के लिए, नयी कविता का जन्म सघर्षों और तनावों से उत्पन्न विभिन्न भाव स्थितियों से हुआ है।

साहित्य की वास्तविक जीवन-भूमि (जो इन्होंने पायी है), वस्तुतः, उनकी कविता से अधिक सम्पन्न गरिमामय, वैविध्यपूर्ण और नये मूल्यों से समन्वित है। किन्तु, नयी कविता तो तनावों के मनोविज्ञान को भी पूर्णतः विमिश्रित नहीं कर पायी। सवेदनात्मक ज्ञान क्षमता और अनुभव-सामर्थ्य की थीं वे स्वयं सम्पन्न होते हुए भी, लेखक तनावों के अत्यन्त लघु, अत्यन्त अल्प क्षेत्र को ही कविता में प्रतिबिम्बित कर पाता है। यहाँ तक कि नये मूल्यों के क्षेत्र में उसने स्वयं जो ईमान-दार सघर्ष किया है, उसकी गूँज ही कहीं-कहीं प्रबल होती है, न कि उस सघर्ष के वस्तु-तत्त्वों (जिनमें मनोवैज्ञानिक तत्त्व प्रधान रूप से शामिल हैं) का मानसिक चित्र। यहाँ तक कि वास्तविक जीवन में महान् भावनाएँ जो मूर्त होती हैं और बराबर अनुभव की जाती हैं (वह लेखक का मानव सामर्थ्य है), नयी कविता में विमिश्रित नहीं हो पाती। कहीं-कहीं, इधर-उधर, ऐसी मानसिक प्रतिक्रियाओं के खण्ड-चित्र दिखायी देते हैं। किन्तु तनावों के विस्तार-चित्र, जिनमें जीवन के नामान्योवरणों के लिए गुंजाइश हो, मुझे तो कम-से-कम नहीं-से दिखायी दिये। मतलब यह है कि इस श्रेणी के लेखकों में से बहुतेरों में (जिनमें नम्रतावश नहीं,

वास्तविकतावश, मैं भी अपने को शामिल करता हूँ) कही-न-कही अटकाव जरूर है, जिसका निदान आवश्यक है।

इसका एक कारण, जो मुझे सूझ पड़ता है, यह है कि कविता ऐसे लोगों के लिए 'प्राइवेट' चीज हो गयी है—प्राइवेट इस अर्थ में कि अपने वास्तविक जीवन में किये हुए वास्तविक संघर्षों, और उसके दौरान में प्राप्त अनुभव, और अनुभूत महान् भावना की वास्तविकताएँ और पायी हुई दृष्टि, उसको इतना हर्षोत्फुल्ल या प्रेरणामय नहीं करती, जितना कि संघर्ष में शक्ति के अतिव्यय से उत्पन्न थकान और शोभ उसे किसी 'मात्र अपने' से आत्मनिवेदन करने की ओर प्रोत्साहित करते हैं। फल यह होता है कि यद्यपि आत्मनिवेदन कवितामय हो जाता है, लेखक अपने व्यक्तित्व को अप्रत्यक्षतः विकृत रूप से देखने लगता है—यानी जहाँ तक कि उस लिखित कविता का क्षेत्र है। अर्थात्, वह अपने भीतर के मानव-सामर्थ्य की ऊँचाइयों के प्रतिकला के क्षेत्र में अनुत्तरदायी व्यवहार करता है। यह द्विधा इस बात का भी संकेत है कि लेखक के व्यक्तित्व-चरित्र में एक खाई है, एक दीवार है। दीवार इसलिए कि वस्तुतः जिस प्रकार की स्थिति और जीवन वह अपने लिए चाहता है (उसका चाहना निःसन्देह अत्यन्त मानवोचित है), वह न मिलने पर (वह सबको मिलना, सामान्यतः, असम्भव भी है, जब तक कि समाज स्थिति ही आमूल घबल न जाये और सबको वैसी जीवन स्थिति न मिले) वह न केवल दुखी है, वरन् उन इच्छाओं से इतना लिपटा हुआ है कि उसके काव्य के लिए तज्जग्य दुःख ही महत्त्वपूर्ण हैं, न कि उसके स्वयं किये हुए संघर्ष, न कि उसके अपने ज्योतिर्मय अनुभव, न कि उसकी अपनी महान् भावना, जो चाह समाज-उन्नति के कार्य में भ्रातृत्व और मैत्री की हो या प्रभाढ स्नेह की, जबकि वस्तुतः उसने ये बातें अनुभव की हैं। अपने व्यक्तित्व को देखने में उससे दृष्टि विकार या एक कारण यह है कि अपने जीवन-मूल्यों के प्रति उसकी तदाकारिता में कमी है, और यह कमी बहुत बड़ी है। यह कमी उसके सामर्थ्य की भी कम करती है, यहाँ तक कि उससे अपने अनुभवा, उसकी अपनी गहन व्यापक भावनाओं, उसके अपने संघर्षों, के मानवैतिहासिक महत्त्व को उचित रूप से आँक नहीं पाती। मैं जानता हूँ कि मेरे इस मथन के अपवाद भी बताये जा सकते हैं। किन्तु, वे अपवाद, अपने-आपमें महत्त्वपूर्ण होते हुए भी, मेरे उपर्युक्त सामान्यीकरण के लिए ऐसे प्रधान नहीं हैं कि यह सामान्यीकरण भग हो सके।

इसका एक दूसरा पक्ष भी है। वह है बड़-बड़कर बात करने की अयथार्थ आत्मश्लाघामयी अहवादी प्रवृत्ति। यह प्रवृत्ति तथ्याकथित प्रगतिवाद के जोशीले उद्गारों में भी दिखायी देती है। इस प्रवृत्ति से हानि बहुत अधिक हुई है। 'हम यह कर देंगे वह कर देंगे, दुनिया के तर्जनों को पलट देंगे' वाले कवि महान् राजनैतिक भावनाओं के वस्तुपरक, वस्तु सत्यात्मक, यथार्थ चित्रण से अछूते रहे हैं—जो राजनैतिक जीवन के राजनैतिक संघर्ष में प्राप्त अप्रतिम हृदय विस्तार के रूप में वास्तविक जीवन में हमें प्राप्त होती हैं। खेद है कि मानव-भुक्ति की राजनीति की महान् मनुष्यता का विश्वदर्शी काव्य हिन्दी में नहीं आ सका है। इंग्लैंड की प्रगतिशीलता, जो मिला 'उसमें काव्य का खरापन' भी बहुत हद तक उपेक्षित हो गया। बड़-बड़कर बात करने का ढोल काव्य-संघर्ष की वास्तविक अनुभवात्मक ईशान्यता की छाया भी नहीं छू सका।

उधर, नयी कविता के (इस श्रेणी के) लेखकों में, अपने अनुभव की साक्षात् जीवन-भूमि होने, रहन और बढने के बावजूद, अपने ही उत्कट प्रयासों और पराजयों के कारणों की खोज की भावनाओं, जिज्ञासाओं और पुनः प्रयासों की वास्तविकताओं के बावजूद, काव्य में जो आया, जो उतरा वह केवल मानसिक प्रतिक्रिया के खण्ड-चित्र ही है। तनाव-भरे जीवन के व्यापक मनोवैज्ञानिक और तथ्यात्मक सामान्यीकरणों का उसमें अभाव-सा है।

इसके विपरीत, जिस व्यक्ति में लक्ष्य के प्रति, श्रेष्ठतम जीवन-मूल्यों के प्रति, तदाकारिता कम हुई, या जिसने उसे जिस छोटी हद तक समझा, उतना ही उस लक्ष्य का तकाजा भी उस पर कम हुआ। उन अनुरोधों की उग्रता की तुलना में व्यक्तित्व की सापेक्ष दुर्बलता की भावना कभी-कभी तीव्र होती है। किन्तु उन आग्रहों की उग्रता कम होने की स्थिति में व्यक्तित्व पर दबाव कम हो जाने से, तथाकथित सन्तुलन और आत्मविश्वास के आभास का जन्म होता है। अपने ही तथाकथित सन्तुलन और आत्मविश्वास के आभास की भाव-स्थिति में, लेखक कभी-कभी अपने सामर्थ्य की डींग-सी मारने लगता है। साराश एक ओर, अनुभूत की हुई महान् भावनाओं, विशाल अनुभवों, भव्य वरणाद्रि स्थितियों और अथक जिज्ञासाओं की निश्छल प्रग्नभरी दृष्टियों का (जो उसके जीवन की वास्तविकताओं की एक महत्त्वपूर्ण अंग रही हैं), कोई यथार्थ मनोवैज्ञानिक मानवीय चित्र नहीं उपस्थित किया जाता। उसके विपरीत, व्यक्तित्व पर लक्ष्यों की माँगें कम होने की स्थिति में, छोटी-मोटी सासारिक सफलताओं के नशे में, लेखक अपने तथाकथित सन्तुलन और आत्मविश्वास के आभास का बहुदूर रूप बनाकर कविता में तथाकथित 'आत्म-स्थापना' करता है। किन्तु पाठकों को या अन्य लेखकों को ऐसी कविता पढ़कर केवल इतना ही प्रतीत होता है कि कवि 'आत्म प्रस्थापना' के मूड में है। कुछ मिलाकर नतीजा यह होता है कि वास्तविक अनुभवित जीवन के साक्षात् मनोवैज्ञानिक वस्तुतत्वात्मक चित्र, अपने अभाव में, महत्त्वपूर्ण हो जाते हैं। विषय वर्ग में रहनचाल विशेष प्रकार के जीवन में पड़े हुए पूर्ण मनुष्य का मनोवैज्ञानिक चित्रण नहीं हो पाता। स्वयं के द्वारा बिये गये जीवन के नये मूल्यों के सपर्प के अनुभव तो गृहान्धकार में छिप ही जाते हैं, उन दुःस्थितियों को ही सपर्प का नाम दिया जाता है, जहाँ, वस्तुतः, बहिरागता बाधाएँ और उनकी पीड़ाएँ ही हैं, किन्तु पेचीदगियों की भँवरों में पड़कर (उन्हें मेटने के लिए काफी अक्ल और धैर्य की आवश्यकता होती है) मन केवल झूठा ही जाता है, उबरता नहीं। यानी कि पीड़ा के सामने प्रयासरहित होने की स्थिति को सपर्प कहा जाने लगता है। जहाँ सपर्प है, वस्तुतः, वही सपर्प है। हर बाधा, मुठभेड़ हुए दिना, सपर्प नहीं हो सकती। जो व्यक्ति, वस्तुतः, अपने सपर्पों के प्रयासों की प्रेरणा में विश्वास करता है, वह आस्थावान होता है। और वह अन्यो की सत्प्रेरणाओं पर भी सहज विश्वास कर लेता है। किन्तु जिसमें ऐसा नहीं होता, वह डींग भले ही मार ले, वह न अपने प्रति आस्थावान होता है, न अन्यो के प्रति। वस्तुतः, मूलतः वह अनास्थावील व्यक्ति है। नयी कविता में नये मूल्यों के सपर्पों के तनावों के, तथा म ————— के चित्रण में यह किस्म से छुपा नहीं है। दूसरी वृत्तियों में, साबुन

और टॉयलेट के रोमास से सगावर तो न जाने बिन-बिन शृंगारिक वृत्तियों या (शहरी उच्चवर्गीयों की अभिरुचि का) सम्मोह दियायी देता है।

शृंगार और रोमास सब जगह हैं और जीवन का एक अंग हैं। विभिन्न वर्गों में ही, प्रेम से सम्बन्धित मनोवैज्ञानिक यस्तु-सत्त्व भी असंग-असंग होते हैं। गोदान की सिलिया का प्रेम, सियाराम की नारी का प्रेम, यशपाल के प्रेम से विलुप्त भिन्न है। यशपाल आदि लोग (जिनमें गरीब श्रेणी से आये हुए बहुत-से नये कवि भी शामिल हैं) उच्च-मध्यवर्गीय शृंगारिक तथा इतर सम्मोहों में जकड़े हुए हैं। अपनी श्रेणी की कविता को इन फँसलों से बचाना क्या जरूरी नहीं है? यह हमें यात गो गावित करता है कि उच्च वर्ग के प्रति आसक्न सेषक साधारण श्रेणी की जीवन-भूमि में प्राप्त शृंगार का चित्रण नहीं कर सकते या नहीं करना चाहते। किन्तु यात केवल शृंगार की ही नहीं, विचारों की, दृष्टि की, अभिरुचि की, और ममैजता की भी है। और, मूलतः, उस सघर्ष की समझने की यात है, जो सिर्फ उन्होंने ही नहीं किया है—अर्थात्, जीवन-भूत्यों की यात है। किस प्रकार के जीवन-भूत्यों आप प्रस्तुत करना चाहते हैं—उच्च मध्यवर्गीय? या साधारण जन के? इसका अर्थ यह पदापि नहीं कि बगल और तन्त्र के क्षेत्र में उच्च-मध्यवर्गीयों की सफलताओं से अपने लिए नतीजे न निकाले जायें, किन्तु अपनी श्रेणी को छोड़कर उनके सम्मोहों के बशीभूत तो न हुआ जाय।

इस श्रेणी के सारे सदस्यों का समवाय एक ही मूल में है। और वह, वस्तुतः, है मानव-भुक्ति, जिसके अन्तर्गत जीवन के सभी पक्ष आ जाते हैं, चाहे वह शृंगार हो या राजनीति। हर पक्ष में भुक्ति का सघर्ष है। कोई भी पक्ष इससे गाली नहीं है। उममे, रामचन्द्र शुक्ल की शास्त्रावली में, सत् और असत् का, मंगल और अमंगल का, सघर्ष चला हुआ है—चाहे वह सौन्दर्य का क्षेत्र क्यों न हो। इस सघर्ष के द्वन्द्वों को पहचानना, उनके मनोवैज्ञानिक तत्त्वों का चित्रण करना, क्या नहीं कविता का, नये साहित्य का, कर्त्तव्य नहीं है? काव्य में नये जीवन-भूत्यों की स्थापना के लिए हमें प्रयास करना ही होगा, यह निस्सन्देह है।

अन्त में, एक स्पष्टीकरण करना और जरूरी है। मैंने साधारण वर्ग के मनुष्यों की ही ऊँचाइयों को ध्यान में रखा है। मेरा यह ग्रन्थाल है कि उसमें अनेक निचाइयों के बावजूद, ऊँचाइयाँ हैं। अनेक निचाइयों के बावजूद, उसी तरह, एक ईमानदार लेखक में भी ऊँचाइयाँ हैं। मैं केवल इतना ही कहना चाहता हूँ कि आत्मगत और बहिर्गत यथार्थ को यथार्थ दृष्टि से ही देखा जाना जरूरी है।

[मयी दिशा, अक्टूबर 1955 में प्रकाशित। नयी कविता का आत्मसंदर्भ में सकलिन]

नयी कविता और आधुनिक भाव-बोध¹

बहुत दिनों से हिन्दी साहित्य में नयी कविता होती चली आयी है। विगत दो दशान्दियों से हिन्दी कविता ने जो नया रंग पकड़ा है, उससे घबराकर बहुतांश ने अलग-अलग कोणों से उसका विरोध भी किया। किन्तु आज यह प्रकट सत्य है कि नयी कविता को साहित्य के मैदान से कोई भी नहीं हटा सकता। जिस समय यह साहित्य के मैदान से हटती नजर आयेगी, तब यह देखा जायेगा कि भिन्न और नवीन प्रकार की काव्याभिव्यक्ति और भिन्न और नवीन प्रकार की काव्यधारा उसका स्थान ले रही है। किन्तु, इस समय कहीं भी ऐसा संकेत नहीं मिलता कि नयी कविता का पद और प्रभाव क्षीण हो रहा है।

पिछले बीस-पच्चीस वर्षों के भीतर नयी काव्य-प्रवृत्ति अनेक विकास-चरणों को पार करती हुई यहाँ तक आ पहुँची है। उसके भीतर अनेक शैलियाँ, अनेक भाव-धाराएँ, और अनेक वैचारिक दृष्टियाँ काम कर रही हैं। प्राकृतिक सौन्दर्य और स्नेह-भावना से लेकर तो सम्पत्ता-समीक्षा तक, जो-जो भाव-श्रेणियाँ सम्भव हो सकती हैं, वे सब उसमें हैं। गीत और छन्दोबद्ध कविता से लेकर पद्याभास गद्य तक उसमें सम्मिलित है। दुर्भाग्य की बात केवल यह है कि उनके जो विरोधी समीक्षक हैं, [वे] उसकी सारी कृतियों, सारी शैलियों और भाव-धाराओं को सामने रखकर, उनका अध्ययन करके, उसका विरोध नहीं करते। केवल विरोधात्मक प्रचार की ही वे समीक्षा समझते हैं। किन्तु ऐसी समीक्षा का कोई मूल्य नहीं है, इतिहास ने यह स्पष्ट कर दिया है।

छत्तीसगढ़ नयी कविता के क्षेत्र में भी उर्वर रहा है। हमारे छत्तीसगढ़ में स्व सतीश चौधरी की केवल कुछ कविताओं ने ही हिन्दी सत्तार का ध्यान अपनी ओर आकर्षित किया। आज इसी छत्तीसगढ़ के श्रीकान्त वर्मा नयी कविता के क्षेत्र में नवीन उपलब्धियाँ प्रस्तुत कर रहे हैं। हिन्दी काव्यजगत उनसे पूर्णतः परिचित है। नाम गिनाना छतरे स खाली नहीं हैं क्योंकि बहुत-से नाम छूट भी सकते हैं। किन्तु श्रीहरि ठाकुर का नाम भुलाना नहीं चाहेंगे, जिनके अथक प्रयत्न के फल-स्वरूप नये स्वर नामक दो काव्य-संग्रह प्रकाशित हुए, जिनमें नयी काव्य-प्रवृत्ति को विशेष स्थान दिया गया। आज श्री नारायणलाल परमार, श्री विश्वेन्द्रनाथ ठाकुर तथा मेरे अन्य मित्र इसी क्षेत्र में काम करते जा रहे हैं। यह इस बात का सचक है कि छत्तीसगढ़ का यह क्षेत्र नयी काव्य-धारा से पूर्णतः परिचित है।

नयी कविता की आत्मा है आधुनिक भाव-बोध। आज का सुशिक्षित मनुष्य अपने परिवेश परिस्थितियों से जो संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ करता है, वे संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ या उनका सामान्यीकरण नयी कविता में प्रकट होता है। ऐसे सुशिक्षित मनुष्य का दृष्टिकोण मध्ययुगीन धार्मिक दृष्टि से अनुप्राणित अथवा छायावादी भावुकता से परिपूर्ण कल्पना प्रधान (में दृष्टिकोण की बात कर रहा हूँ) नहीं होता। विज्ञान के इस युग में, उसकी दृष्टि यथार्थानुमुख तथा संवेदन-

1 'नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र' पुस्तक में यह विषय 'छायावाद और नयी कविता-2' शीर्षक से प्रकाशित हुआ था।—स

शील होती है। वह यथार्थ सम्बन्धों को ग्रहण कर यथार्थ-बोध द्वारा सवेदनात्मक प्रतिश्रियाएँ करता है।

आधुनिक साहित्य-बोध को भी परिभाषित करने का प्रयत्न किया गया है। ये परिभाषाएँ भिन्न-भिन्न प्रकार की हैं। महत्त्व की बात केवल इतनी है कि आधुनिक सवेदना एक विशेष परिभाषा की सीमा के अन्तर्गत नहीं लायी जा सकती। किन्तु यह बात सही है कि पूर्वतर युगों की भाव-दृष्टियों से वह संबंधा भिन्न है। वह वहाँ जिस प्रकार भिन्न है, यह पहले बताया जा चुका है। किन्तु खेद की बात यह है कि आधुनिकता के आदर्शमूल देश यूरोप अमरीका मान गये हैं। फलतः, बहुत-से कवि यूरोपीय अमरीकी भाव-सत्त्वों को भारतीय देश में उपस्थित करते-से दिखायी देने हैं। अगर यूरोप-अमरीका का कवि उदास है, और उसका जो नाट खान को होता है तो हमारे यहाँ के कवि भी उदासी को फैलानेवाला समझकर कविता में उदासी का चित्रण करते हैं। यह गलत है।

किन्तु, यही समीक्षकों के सामने एक समस्या उठ खड़ी होती है। आज सुशिक्षित मध्यवर्ग के लिए भारतीय परिस्थिति अनुकूल नहीं है। भ्रष्टाचार, अनाचार, तंगी, फलहू, राग द्वेष, दाँव पेंच के दृश्य हम सर्वत्र दिखायी देते हैं। पैसे की कीमत बढ़ गयी है, आदमों की कीमत गिर गयी है। ऐसी स्थिति में भारतीय कवि की कविता में उदासी और विफलता, ग्लानि और क्षोभ का चित्रण होना स्वाभाविक है। अतएव उसे यूरोप-अमरीका में उधार ली हुई भावना कहना असंगत प्रतीत होता है। होता यह है कि कवि अपनी स्वयं की मन स्थिति और अपने स्वयं के रसान और मनोदशाओं के अनुसार बाहर के प्रभाव ग्रहण करता है।

आज यूरोप-अमरीका में एक विशेष प्रकार की समाज समीक्षा, सामाजिक आलोचन, सभ्यता-समीक्षा प्रचलित है। कई ऐसे लेखक-कवि हैं जो भारतीय अनुभव को ध्यान में न रखकर, विदेशों में प्रचलित जो सभ्यता-समीक्षा है उसको अपनाकर, काव्य में अपनी भावनाएँ प्रकट करते हैं। पश्चिमी जगत् में प्रचलित सभ्यता समीक्षा की एक विशेषता यह है कि उसमें मानव की उन्नतिपरक शक्तियों में आस्था का अभाव है। कहा गया है कि मानव स्वभावतः क्षुद्र है, तुच्छ है, वह स्वभावतः स्वार्थ प्रेरित है। उसका मूल लक्ष्य स्वार्थ-पूति है। हाँ, यह सही है कि कभी कभी, किन्हीं अवसरों पर, वह महापुरुषों और वीरपुरुषों के रूप में भी सामने आता है, किन्तु यह भी एक धोखा है। मनुष्य विभिन्न मनोवैज्ञानिक स्वार्थों से प्रेरित होकर महान् बनता है। आत्म-प्रदर्शन प्रवृत्ति, निम्नता भाव के विपर्यय से उत्पन्न उच्चता-भाव, अधिकार-प्राप्ति की भावना, इत्यादि इत्यादि, न मालूम कितनी ही सूक्ष्म किन्तु निम्न प्रवृत्तियों से परिचायित होकर, मनुष्य वीर पुरुष और महापुरुष बनने का प्रयत्न करता है। सहकारिता, सद्भावना, और सदाचार — ये सब ऊपरी-ऊपरी व्यावहारिक बातें हैं, व्यावहारिक सुविधा से उत्पन्न हैं। संक्षेप में, मनुष्य मूलतः क्षुद्र है। अतएव दुःख सनातन है। दुःख से उबरने का कोई उपाय नहीं।

इसी प्रकार, यह कहा गया है कि वर्तमान सभ्यता औद्योगिक सभ्यता है। औद्योगिक सभ्यता यान्त्रिक सभ्यता है, जिसमें मनुष्य सिर्फ एक पुर्जा है, इससे क्या कुछ नहीं। यह सभ्यता मानव-व्यक्तित्व का हनन करती है, उसका नाश करती है। मानव-आत्मा का और मानव व्यक्तित्व का उद्भास और विकास

उसमें नहीं होता। समाजवादी और पूंजीवादी दुनिया में अन्तर केवल यह है कि पूंजीवादी दुनिया में व्यक्ति को चीखने-चिल्लाने का अधिकार है। किन्तु परिस्थितियाँ ऐसी हैं कि वह अपना विकास नहीं कर सकता, यद्यपि साम्यवादी दुनिया में तानाशाही के कारण, वहाँ व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के अभाव में, व्यक्ति विकास का प्रश्न ही नहीं उठता। यानी कि इस सवाल पर चोतरफा नजर डालने पर, यही साबित होता है कि व्यक्ति की आत्म-स्थिति, अर्थात् व्यक्ति के स्वभाव, की भाँति ही उसकी बाह्य स्थिति और परिवेश निराशाप्रद है। और, आत्मिक तथा बाह्य-गत दोनों दृष्टियों और दोनों में, यह जो दुःख और निराशा है, वह मूलभूत, अनिवार्य और अटल है। मनुष्य की इससे उबरने की कोशिश केवल एक मानसिक बहलावा है, इससे अधिक कुछ नहीं।

यहूँ से व्यक्ति समाज में लीन होकर राजनैतिक और सामाजिक कार्यों में अपनी मुक्ति की खोज करते हैं, जनता के उद्धार में अपना उद्धार देखते हैं। किन्तु, जनता क्या है? उसका अपना कोई मन नहीं होता, जिधर हाँको उधर हँवती है। जनता ठीक है। जनता क्या है, एक भोड़ है। भोड़ की अपनी कोई आत्मा नहीं होती। भोड़ सामूहिक उत्तेजना में—जनजानी उत्तेजनार्थी में—कायं करती है। सन्तुलित बुद्धि से कुछ सोच-विचार करके, एकान्त चिन्तन के द्वारा वह किसी निर्णय पर नहीं पहुँचती। उसमें आत्मा नहीं होती। ये जूजूस, ये नारे, ये

सामाजिक दर्शन में आधुनिक ज्ञानें व्यक्ति के अपने अस्तित्व के लोप के प्रमाण
 हैं। अपनी
 आत्मसन्धी
 चाहता है
 अथ न बने,

जनता में विलीन न हो जाये। दूसरे शब्दों में व्यक्ति अद्वितीय व्यक्ति, सृजनशील व्यक्ति, समाज और जनता से अलग रहकर मौलिक साहित्य दे सकने की स्थिति में हो सकता है। नहीं तो नहीं। और इस प्रकार सृजन-कार्य ही म मानव की सच्ची मुक्ति है, या उसकी आत्मपूति है।

अब यह समझ में आ गया होगा कि नयी कविता में प्रचलित बहुतेरा निराशावाद और जनता और समाज से अलग रहकर जीने की यह प्रवृत्ति—अर्थात् व्यक्तिवाद—दोनों एक दार्शनिक भूमिका में, दार्शनिक विचारधारा का रूप धारण कर, हिन्दी साहित्य में—नयी कविता के क्षेत्र में—खूब प्रचलित है। भारतीय मध्यवर्गीय जीवन में आज जो खेदपूर्ण अवसन्न दुःखमय स्थिति है, उसकी प्रधान मनोदशाओं की आज यूरोप-अमरीका का यह वैचारिक प्रवाह प्राप्त हो जाता है। और इस प्रकार नये काव्य में स्वप्न भग, खेद, खानि और निराशा के भावों की एक वैचारिक भूमिका और दर्शन मिल जाता है, जिसमें व्यक्ति समीक्षा, सम्यता-समीक्षा और मानव-भाग्य-समीक्षा भी है।

मैं इस वैचारिक प्रवृत्ति का विरोध करता हूँ। बहुतेरे लोग इसका विरोध करते हैं। किन्तु यह प्रवृत्ति प्रबल है।

ध्यान में रखने की बात है कि नयी कविता के पूरे क्षेत्र को इस वैचारिक प्रवृत्ति ने—इस निराशा-दर्शन ने, इस व्यक्तिवाद ने—नहीं घेरा है। उसका कुछ अंश ही इस प्रवृत्ति का शिकार है। किन्तु नयी कविता के क्षेत्र का यह अंश

संगठित है और संगठित रूप से इसका प्रचार होता है। इन लोगों के बीच लोक-प्रिय विदेशी पत्रों में इसी तरह के लेख प्रकाशित होते रहते हैं।

किन्तु नयी कविता के क्षेत्र में कुछ आवाजें ऐसी हैं जो भारतीय व्यक्तित्व की, भारतीयता की, रक्षा चाहती हैं। वे भारतीय व्यक्तित्व को पश्चिमी जगत् से नहीं, वरन् एशिया, अफ्रीका, दक्षिण अमरीका से जोड़ना चाहती हैं। इन देशों में समाज-परिवर्तन, संघर्ष और निर्माण की प्रक्रिया जारी है। इसमें जनता और उसका नेतृत्व दोनों खूब भाग लेते हैं। यहाँ भी साहित्य विकासमान हो रहा है। अलजीरिया और इजिप्ट, कांगो और क्यूबा, सोलोम और जाम्पा, इण्डोनेशिया अर्जेंटीना जैसे देशों में जिन्दगी नये उभार पर है, और वह विभिन्न कलात्मक माध्यमों से प्रकट हो रही है। नयी कविता का एक क्षेत्र, या यों कहिए कि नयी पीढ़ियों का एक हिस्सा, मानसिक रूप से अपने को इन उठते हुए देशों के निकट पाता है।

हम पहले ही कह चुके हैं कि नयी कविता का मूल प्राण है आधुनिक भाव-बोध। यह आधुनिक भाव-बोध पश्चिमी जगत् के व्यक्तिवादी-निराशावादी दर्शन से अनुप्राणित हो अथवा भारत के अपने भविष्य स्वप्न से। भारत के अपने भविष्य स्वप्न से जो प्रेरित है, वे तथ्यान्वित पिछड़े देशों के संघर्षों और निर्माणों को प्रस्तुत करनेवाली प्रेरणाओं के अधिक निकट पाते हैं स्वयं को। भविष्य भी इन्हीं के साथ है, क्योंकि वे मानव की उन्नति-गरक शक्तियों में, मानव की उद्धार-क्षमता में, समाजवाद और जनतन्त्र में, भारतीय संस्कृति की विकास-शक्तियों में, प्रगाढ़ विश्वास रखते हैं।

दुनिया छोटी होती जा रही है। राष्ट्रीयता के भाव अन्तर्राष्ट्रीयता से अलग नहीं किए जा सकते। नयी कला, नयी कविता, स्वयं एक अन्तर्राष्ट्रीय वस्तु हो गयी है। किन्तु अपनी भूमि और अपने देश की मिट्टी में रंगकर ही विश्वात्मक हुआ जा सकता है, नहीं तो नहीं।

इस व्यापक भावभूमि से यदि हम चले, तो हम पायेंगे कि नयी काव्य-प्रवृत्ति, जो केवल क्षण चित्रों को प्रस्तुत करती है, इस दायित्व को निभा नहीं पाती। क्षण चित्र अपने-आपमें अपूर्ण हैं। जीवन समग्र है, किन्तु वह अपनी समष्टि में उलगा हुआ है। अतएव कोई भी क्षण-चित्र-उस समग्र को, उसकी सारी पेशी-द-गियों में, प्रतिबिम्बित नहीं कर पाता। यही दुर्भाग्य है। लेखक की मूल प्रवृत्ति यह हो गयी है कि किसी भी जीवन-खण्ड में प्रकट एक स्थिति, एक प्रसंग के अन्तर्गत एक विशेष भाव को पकड़ ले और उसे शब्द-बद्ध कर दे। वह उस भाव से सम्बद्ध अन्य सूत्रों को पकड़कर उन्हें प्रस्तुत नहीं कर पाता। इससे यही सूचित होता है कि वास्तविक जीवन-विश्लेषण की क्षमता उसमें नहीं है। वह बाल्य के प्रति केवल सवेदनाघात करके, सवेदनात्मक प्रतिश्रिया करके, उसे शब्दों में बाँध देता है। मेरे कथन का यह अर्थ नहीं है कि जीवन-विश्लेषण के विस्तृत चित्रों का नितान्त अभाव है। नयी कविता के क्षेत्र में ऐसी बहुतेरी वृत्तियाँ मौजूद हैं, जिनमें जीवन के विस्तृत चित्र, जीवन की विभिन्न परस्पर-सलग्न समस्याएँ तथा दिक्-संवेत, प्राप्त होते हैं। किन्तु प्रधानता उनकी नहीं है। ऐसा क्यों? यह इसलिए है कि कवि-कलाकार यथार्थ-बोध के प्रथम स्तर पर, सवेदनात्मक आबलन और सवेदनात्मक प्रतिश्रिया के स्तर पर, ही रहना चाहते हैं। वे वास्तविक जीवन-विश्लेषण को उसकी पूरी गहराई [में] आत्मसात् करना नहीं चाहते, ऐसा प्रतीत

होता है। यही कारण है कि जीवन के विस्तार-चित्र हमें नयी कविता में कम दिखायी देते हैं, क्योंकि उसमें केवल विशिष्ट का चित्रण ही नहीं, वरन् परस्पर-सम्बन्धित विशिष्टों का चित्रण और उनका सामान्यीकरण—विश्लेषण और समन्वय—इन दोनों की आवश्यकता है। गहराई से जीवन में पैठने के अतिरिक्त जीवन के वैविध्य के अनुभव, जीवन-चिन्तन और कलात्मक उपलब्धि के लिए आवश्यक अभिव्यक्ति-क्षमता—यह सब चाहिए। तभी हम एक विशेष दृष्टि से अनुभवों का सकलन करके उन्हें क्रम-वद्ध रूप में, एक मनोहर काव्यात्मक प्रकाश-वातावरण के भीतर, स्थापित कर सकेंगे। किन्तु यह नहीं होता है, क्योंकि क्षण-चित्र उपस्थित करने में जो सुकरता और सुविधा होती है, वह इसमें नहीं है। ध्यान में रखिए कि नयी कविता की भी एक रुढ़ि बन गयी है (किसी भी काव्य-रुढ़ि को बनने के लिए बीस-पच्चीस भास बहुत होते हैं), और, इस रुढ़ि के अनुरोधों के कारण, अगला विकास भविष्य पर छोड़ दिया गया है।

सब बात तो यह है कि जीवन-विश्लेषणपरक विस्तृत चित्रण करने के लिए जिस बौद्धिकता, और सकलित अनुभव-चित्रों के गठन के लिए जिस बुद्धि-शक्ति, की आवश्यकता होती है, वह इस क्षेत्र में बहुत कम दिखायी देती है। वस्तुतः, नयी कवितावाले ठीक ही करते हैं, जब वे यह कहते हैं कि हमारी कविता बौद्धिक नहीं है। नयी कविता को बौद्धिक कहनेवाले वे लोग हैं जो छायावादी कल्पना-प्रधान भावुकतावाद की दृष्टि से, उसके पैमाने को ध्यान में रखते हुए, नयी कविता को देखते हैं। नयी कविता की गद्यात्मक आभा को देखकर वे उसे बौद्धिक कहते हैं। किन्तु नयी कविता में किसी बौद्धिक प्रक्रिया का उत्कर्ष नहीं दिखायी [देता]। उसमें तो सवेदनाघातो या उनके सामान्यीकरणों अर्थात् सामान्यीकृत भावों की ही प्रधानता है। इसके अतिरिक्त कुछ नहीं।

किन्तु यदि हमें सच्चे आधुनिक भाव-स्रोत को चित्रित करना है, तो हमें तीव्रतम सवेदना-शक्ति के अतिरिक्त सूक्ष्म का अवगाहन करनेवाली बुद्धि और उसकी विश्लेषण-क्षमता चाहिए ही। और उसके अतिरिक्त हमें विरोध-दृष्टि से अनुभव-सकलन और उनके क्रमवद्ध चित्रण-गठन की भी आवश्यकता होती है।

इसी को मैं दूसरे शब्दों में यो कहूँगा कि हमें कोई प्रयोगवाद और नयी कविता के नये-नुते, जाने-माने दायरे से निकलकर नव-न्यासिकवाद की तरफ मुड़ना होगा। तभी हम यथार्थ के परस्पर-अन्त सम्बन्धों को गहराई से समझकर, जीवन के वैविध्य को इस प्रकार रख सकेंगे कि जिसमें कोई निष्कर्ष निबल सके। दूसरे शब्दों में, हम अनुभव सकलित करके उनके क्रम-चित्रों का एक ऐसा सगठन उपस्थित कर सकेंगे, जो यथार्थ को प्रस्तुत करेगा, जो उस यथार्थ की सारभूत विशेषताओं के चित्रण द्वारा किन्हीं जीवन-निष्कर्षों को अंकित और संकेतित कर सकेगा।

जिस प्रकार आज जीवन छिन्न विच्छिन्न है, उसी प्रकार, सम्भवतः उन्हीं छिन्न-विच्छिन्नताओं के परिणामस्वरूप, नये काव्य में सब ओर क्षण-चित्र ही क्षण-चित्र हैं। किन्तु यह स्थिति, स्थिति होने मात्र से, अपने औचित्य को सिद्ध नहीं कर सकती। अतएव आवश्यकता इस बात की है कि एक ओर भारतीय भूमि और आकाश में नयी कविता अधिक-से-अधिक रहे, तो दूसरी ओर, यह भी आवश्यक है कि हम, नव-न्यासिकवाद की तरफ मुड़ते हुए, वैविध्यपूर्ण जीवन के सारभूत निष्कर्षों और दिक् सकेतों को, अनुभूत यथार्थ के परस्पर अन्त -

सम्बन्धों को, अनुभव-चित्रों के संगठन के द्वारा प्रकट कर सकें। तभी हम आधुनिक युग के बहिरन्तर सत्य की गहनता और वैविध्य को, उसके सारे महत्त्व के साथ, कलात्मक अभिव्यक्ति दे सकेंगे।

[नये स्वर, अप्रैल 1956 में प्रकाशित। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में 'छायावाद और नयी कविता-2' शीर्षक से सकलित]

छायावाद और नयी कविता

कोई भी नया साहित्यिक आन्दोलन उन विशेष देश-कालगत परिस्थितियों से पैदा होता है जिन्हें हम सामाजिक विचारों की एक महत्त्वपूर्ण श्रृंखला कह सकते हैं। याद कीजिये वह जमाना, जब गांधीवादी राजनीति को सप्रश्न दृष्टि से देखा जा रहा था और कांग्रेस सोशलिस्ट पार्टी बनी थी। वामपक्षी विचारधारा हंस के जरिए हिन्दी साहित्य-क्षेत्र में फैल रही थी और साहित्यिक मूल्यों के पुनर्निर्धारण के प्रश्न कुछ साहित्यिकों के मन में घुम रहे थे। इन वामपक्षी विचार-आवर्तों ने दो प्रकार के लेखक पैदा किये—एक तो वे जो सीधे-सीधे राजनैतिक विचार-प्रवाह के साहित्यिक रूपान्तर थे, और दूसरे वे थे जिन्होंने छायावादी साहित्यिक आदर्शों और मनोदशाओं के विरुद्ध तांत्र प्रतिक्रियाएँ की थी। ये दूसरे प्रकार के लेखक सन् 1939 से ही छायावादी-आदर्शवादी भूमि को वैचारिक दृष्टि से त्याग रह गये। उनका सबसे महत्त्वपूर्ण विरोध सिर्फ एक बात को लेकर था। और वह यह कि छायावाद न अर्थ-भूमि को संकुचित कर दिया है। सौन्दर्य, दुःख, कष्ट, लक्ष्य, आदर्श, क्रोध, क्षोभ का चित्रण जो छायावाद में हुआ, वह वास्तविक मनोदशाओं का नहीं, बरन् कल्पित दुःख, कष्ट, क्रोध, क्षोभ आदि का है। छायावादी मनोदशा वास्तविक जीवन का प्रतिनिधित्व नहीं करती—वह जीवन जो जिया जाता है—उसकी बरणा वास्तविक करणा नहीं। छायावादी मनोभावों में रंगीनी इसलिए है कि उसमें जिन्दगी, जैसी कि वह जी जाती है, की असलियत छापता है। यही है वह मूल प्रतिक्रिया जो नयी कविता ने उन दिनों छायावाद के विरुद्ध की थी।

किन्तु इस प्रतिक्रिया की पाश्चर्भूमि सामाजिक न थी। आग्रह इस बात का था कि छायावाद में वर्णित बरणा व्यक्ति की वास्तविक बरणा नहीं, जिन्दगी के भीतर कष्टास्पद परिस्थितियों से उत्पन्न मनोभावों का चित्रण नहीं। वह कुछ और ही है, जिसमें बरणा का विलास है, उसकी तस्वीर नहीं। लेकिन नयी कविता का कवि इस तकलीफ को आत्मवेन्द्री अर्थों में ही देख रहा था। वह इस बरणा की सामाजिक व्याख्या न कर पाता था। अतएव नयी कविता का जन्म छायावादी व्यक्तिवाद के विरुद्ध यथार्थानुसृत व्यक्तिवाद की ही बगावत थी। यह बगावत इसीलिए सम्भव थी कि देश की ढिगड़ी हुई दशा में मध्यम-वर्ग के साधारण व्यक्ति का जीवन असह्य हो उठा था। ऐसा व्यक्ति यह सोचता था कि तत्कालीन

रोमैण्टिक कविता कम-से-कम उसके कष्टग्रस्त जीवन के मनोभावों के धारण को तो उभारे।

नयी कविता की दूसरी बड़मूल धारणा यह थी कि छायावाद जीवन के प्रश्नों को भावुकता प्रधान, कल्पना-मूलक, आदर्शवादी दृष्टि से देखना है। उसकी यह दृष्टि जीवन के यथार्थ के विलकल विपरीत है। जैसे, स्त्री-पुरुष सम्बन्धों का आदर्शिकरण, नारी का आदर्शिकरण, किसान-मजदूर-जीवन का रोमैण्टिक वायवीय चित्रण, (जैसे मन्न की ग्राम्या में) दुःख और कष्ट का आदर्शिकरण—गोपा हर चीज का कल्पना प्रवण आदर्शिकरण और उदात्तीकरण। निश्चय ही छायावाद की कृतिांशही और कार्य-पद्धति ही गड़बड़ है। इस प्रतिक्रिया का फल यह हुआ कि नयी कविता जीवन की समस्याओं को बौद्धिक दृष्टि से देखने और मिटाने के लिए छटपटाने लगी और उसकी चित्रण-पद्धति बौद्धिक हो उठी। यह बौद्धिकता उसके दृष्टिकोण तक ही सीमित न रही, यरन् काव्य-रचना का एक प्रमुख सर्जनारमक तत्त्व बनकर सामने आयी। और साथ ही उसकी शैली को भी प्रभावित किया।

चूँकि नयी कविता कल्पना-प्रवण, भावुकतापूर्ण, वायवीय आदर्शवादी व्यक्तिवाद के विरुद्ध यथार्थवादी व्यक्तिवाद की घणावत थी, इसलिए उसमें (1) वादिकता के कारण यथार्थवादी आत्म-चेतना, और (1) व्यक्तिवाद का आत्मकेन्द्री स्वरूप, अर्थात् वास्तविक सुख दुःख की सामाजिक पार्श्वभूमि और ऐतिहासिक शक्तियों के प्रति सघन सामाजिक सम्बन्ध की क्षीणता पायी जाती है। ध्यान रहे

तार सप्तक के प्रकाशन (मन् 1943) तक उसके चार कवि प्रगतिवाद (य) और दो कवि प्रगतिवाद से प्रभावित हुए। केवल एक श्रो अज्ञेय प्रगतिवादी न हो सके। यहाँ यह बात ध्यान में रखनी है कि कांग्रेस सोशलिस्ट पार्टी बनने के अनन्तर सन् 42 तक वामपंथी विचारधाराएँ युयका में फैल चुकी थीं। यह भी ध्यान देने की बात है कि साधारण रूप से तार सप्तक में समूहीत कविताएँ सन् 42 के उत्तरार्ध के पूर्व की ही कविताएँ हैं। इसलिए उन कविताओं में पूँजीवाद के विरुद्ध शोभ के बावजूद व्यक्ति चेतना का ही प्राधान्य है।

दूसरा सप्तक निकलने तक परिस्थिति बदल चुकी थी। नयी कविता का टेक नीक प्रचार पा चुका था। जिन व्यक्तिगत और सामाजिक राजनैतिक स्थिति-परिस्थितियों से तारसप्तक वालों को जूझना पड़ा, वे परिस्थितियाँ दूसरा सप्तक वालों के पास न थीं। जिन प्रश्नों को तारसप्तक में उठाया (गया) उनका विकास भी दूसरा सप्तक में न हो पाया। तारसप्तक के कविधा में, वर्तमान दु स्थिति के भावसे प्रस्त रहने की मनोदशा के कारण उत्पन्न नकारवादी नैराश्यमूलक निवृत्ति, राजनैतिक विरोध सामाजिक व्यर्थ व्यक्ति के भीतर के वास्तविक अन्त-

होती हैं। दूसरा सप्तक में न इतना सामाजिक व्यर्थ है और न राजनैतिक विरोध और न इतनी निविड आत्म चेतना। इसके विपरीत, उसमें मनोहर प्राकृतिक

दृश्यावन, निसर्ग सौन्दर्य का अनेक रूपको में चित्रण, यातावरण के सुधर रेखा-चित्र और काव्य-शिल्प की रमणीयता के दर्शन होते हैं। दूसरा सप्तक वालो का टेक्नीक सघा हुआ है, और उनके काव्य-विषय भी अपेक्षाकृत सरल हैं। सामाजिक व्यंग्य, प्रगतिशील प्रवृत्ति और राजनैतिक स्वर क्षीण है और वह भी सिर्फ गुंज भर है। तारसप्तक वालो ने जितने मनोभावों को और मनुष्य दशाओं को मया है, उनना दूसरा सप्तक वालो ने नहीं। अगर लिखित वचन सिर्फ भेद दरमाने के लिए है, न किसी की ध्येष्टतरता स्थापित करने के लिए।

स्वर्गीय पण्डित रामधन शुक्ल ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में छायावाद के प्रति जो क्षोभ प्रकट किया, वह एवढम नि सार और अनर्गल है, यह नहीं कहा जा सकता। उन्होंने बार-बार यह निकायत की है कि छायावाद में अर्ध-भूमि का सकोच हो गया है, मानव मन के बटून ही जल्प और अ-महत्त्वपूर्ण विषयों की ओर ध्यान दिया गया है। छायावाद के सावैभौम एक्छन्ता के वातावरण में, नये कवियों ने केवल नम्रता प्रदर्शित करने के लिए अपनी कविताओं को प्रयोग कहा। वस्तुन, वे कविनाएँ प्रयोग न होकर साक्षात् कविताएँ थीं। नयी कविता के विरो-धिया ने निन्दा के तुच्छ भाव से प्रयोगवाद शब्द चला दिया। अतः, हमारे पाठक यह जान लें कि नयी कविता कविता है, प्रयोग नहीं। अगर उनमें आज अध्वचरा-पन दिखायी देता है, तो यह तो नयी कविता की प्रारम्भिक अवस्था ही का लक्षण है, जैसा कि यह छायावाद में भी था, या कि अन्य साहित्यिक प्रणालियों की प्रारम्भिक अवस्था में हो सकता है। तो आइये, अब नयी कविता के स्वरूप पर थोड़ा विचार करें और उसकी सफलताओं पर भी दृष्टि डालें।

हम यह पहले ही कह चुके हैं कि नयी कविता का कवि जगत् और जीवन से, सामाजिक तथा राजनैतिक स्थिति-परिस्थिति में, जाग्रत रहा। किन्तु उसकी उनके प्रति मानसिक प्रतिक्रियाएँ अन्तर्मुखी, भावप्रवण और निबिड आत्ममूलक रही। इस आत्म-केन्द्रिता में उसकी बोद्धिकता अलग नहीं की जा सकती। उदाहरणतः, कवि जो भाव अपने हृदय में अनुभव करता है—चाह वह राजनैतिक हो या व्यक्तिगत—उस भाव को ठीक वैसे ही लिखना चाहता जैसा वह वस्तुन उसके हृदय में है। उसके सारे रूप-रंग, स्थिति प्रत्यय का सफ़ा चित्र उपस्थित करना चाहेगा, जैसे घनघोर उदासी को इस प्रकार प्रकट करेगा—

आज उबटा-मा हृदय,
साइरन बज आये उसके बाद
निर्जन शून्य सड़को सा निर्मृत नि सग खाली
व्यर्थता की स्याह सी वेमाप
चादर से

अभी ज्यों ढँक गया हो शून्य जी का प्रान्न । (नमिचन्द्र)

अगर कोई छायावादी कवि होगा तो घनघोर उदासी के बेमनपन को वायवीय प्रकार से रखता। ध्यान रहे कि कलकत्ते में बमबारी की आशंका से भारवाडियों और बनियों की बेतहाशा भीड़ स्टेशन पर जमी रहती थी। कलकत्ते में साइरन की आवाज एक भयानक सूचना थी, जिससे सारी सड़कें सूनी पड़ जाती थीं। अपने मन के वास्तविक भाव सत्य को उसने यथार्थ-प्रेरित उपमाओं और प्रतीकों से

बाँधा। जैसे, 'लहू की बूंदों से जलते हैं सड़कों पर बिजली के बल्ब लाल-लाल' (रामविलास शर्मा)। शर्माजी युद्धातक के वातावरण का चित्रण कर रहे हैं। यह कभी आवश्यक नहीं है कि उपमाएँ और चित्र बाहरी सामाजिक यथार्थ से ही उद्भूत हुए हों, किन्तु यह आवश्यक है कि प्रस्तुत उपमा या चित्र ठीक उसी मात्रा में और ठीक उसी रूप में उपस्थित किये जायें, कि जिस मात्रा में और जिस रूप में कवि के भाव हैं। प्रभाव और भाव की अन्विता नयी कविता के टेक्नीक की पहली शर्त है। सारांश यह कि कल्पना तथा शैली के सम्बन्ध में नयी कविता में वैज्ञानिकता बरती जाती है, और भाव-तरंग के यथार्थ स्वरूप-चित्रण को अत्यधिक महत्त्व दिया जाता है। इसका प्रधान कारण है नयी कविता का कवि जगत् और जीवन से वस्तुवादी यथार्थोन्मुख दृष्टि लेकर जन्मा है, चाहे वह अपने मन के निगूढतम भावों की सूक्ष्म-से-सूक्ष्म छटाओं को प्रकृतिरूपात्मक उपादानों के द्वारा चित्रित करता हो, अथवा अपने मन की भाव-स्थिति को आधुनिक सभ्यता के उपकरणों के प्रतीकों द्वारा व्यक्त करता हो। उसकी कविता में सामाजिक यथार्थ, प्राकृतिक सौन्दर्य और सभ्यता से लेकर निगूढ भाव स्थितियों के विश्लेषण और चित्रण व्यंग्य और विद्रोह सभी सम्मिलित हैं। उसकी वास्तविकता-ग्राहक दृष्टि जब मन की स्थितियों पर मुड़ती है, तो कल्पना-शक्ति के माध्यम से वह आत्माभिव्यक्ति का साधन बनती है। जैसे, अज्ञेय की यह कविता :

हम रहे, क्षर चली बँदें काल निर्झर की
उदधि की क्षणा-प्रताडित द्रुत लहर हमने नहीं माँपी,
वासना से, याचना से हम परे थे—
सहज अनुरागी।

... ..

वक्ष थे सलग्न, पर अस्तित्व के उस इन्द्रधनु के छोर,
नहीं करना चाहते थे,
निरे मानव-जीव की शत-फण बुभुक्षा के
कुलाहल का आस्फालन,

... ..

आत्मलय के रुद्र-ताण्डव का प्रमाथी
तप्त आवाहन,

क्योंकि दोनों चल रहे थे एक ही समताल की गति पर।

अथवा धर्मवीर भारती की यह बात देखिए :

लेकिन फिर भी मजबूरी है
तुम दूर कहो, घाली-खाली भारी मन से,
धुप-धुप करती-सी दिवरी के नीचे बँठी
कुछ घर का काम-काज धन्धा करती होगी
यह शाम मुझे इस तरह निगलती जाती है !
कोहरे की पाँखें फैलाती, नरभक्षिणी
यम की चिड़िया-सी
यह जाड़े की मनहूस शाम मँडराती है !

जहाँ तक राजनैतिक-सामाजिक चित्रणों का प्रश्न है, श्री हरिनारायण व्यास,

रामविलास शर्मा, प्रभावकर भाचवे, हमारे सामने प्रमुख रूप से आते हैं। राजनैतिक-सामाजिक आस्थाओं का भाव-प्रधान स्वरूप हमें श्री हरिनारायण व्यास में ही मिलता है। यही कारण है कि वे 'शरणार्थी' में इस प्रकार की पवित्रता लिख सकें—

हम पडे हैं तन्वुओं मे
गिन रहे हैं कल्पना के फूल की पँखुरी ।
खून मे भीगे हुए परिधान अपने
छा रहे हैं धून उस मैदान मे ।

हंस के शान्ति अंक में प्रकाशित शमशेरबहादुर सिंह की 'शान्ति' पर कविता हिन्दी प्रगतिशील साहित्य में एकदम बेजोड़ है। सामाजिक परिवर्तन के लिए उत्सुक भावनाओं की गहरी मानवता उसमें लक्षित होती है। 'नयी कविता' में अवतक व्यंग्य और राजनैतिक विरोध का स्वर भी तीव्र तो था, पर उसमें मानवीय गहराई का अभाव था। सो शमशेर ने पूरा किया। समय के विशाल कैनवास पर देश-देशान्तरो के मानव-चित्रों का बिहंगावलोकन करने का ध्येय नरेश मेहता को प्राप्त है। उन्हीं प्रकृति-सौन्दर्य की वैदिक संहिता की आँखों से देखा और उसके भव्य उदात्त चित्र खड़े किये गये। 'उपस' पर उनकी कविता की कुछ पवित्रता ये हैं :

किरणमयी, तुम स्वर्ण देश मे ।
स्वर्ण देश मे ।
सिंचित है बेसर के जल से
इन्द्रलोक की सीमा,
आने दो सैन्धव घोड़ों का
रथ कुछ हस्तके धीमा ।

अथवा 'किरण-धेनुएँ' में—

बरस रहा आलोक दूध है,
खेतों खलिहानों मे,
जीवन की नव-किरण फूटती
मकई के दानों मे,
सरिताओं मे सोम दूध रहा वह अहीर मतवाला ।

किन्तु चित्रकला की प्रधानता और उसके सम्पूर्ण आकार की व्यञ्जना श्री गिरिजाकुमार माधुर में ही है। डॉ० रामविलास शर्मा की यह 'प्रत्यूष के पूर्वे' की सर्ती देखिए .

सीत्-सीत् करती वयार है वह रही,
पी फटने मे अभी पहर-भर देर है ।
वरगद से कुछ दूरी पर जो दीखता
ऊँचा-सा टीला, उस पर एकत्र हो,
ऊँचा मुँह कर देख डूबता चन्द्रमा
हुआ हुआ करते सियार हैं बोलते ।

माराश यह कि नयी कविता में कोई भी विषय नहीं छूटता। ध्यान में रखने की बात सिर्फ इतनी है कि नयी कविता भाव या अनुभूति को, स्थिति या दृश्य को,

उसके मूलतः स्वरूप और सत्ता में पकड़ती है। कल्पना उसके लिए सिर्फ एक वैज्ञानिक अस्त्र है, जिसके जरिए अकन किया जाता है।

[सम्भावित रचनाकाल 1955-56। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में संकलित]

हिन्दी-काव्य की नयी धारा

सन् 1940-43 के आस-पास हिन्दी के कुछ नये लेखक यह अनुभव कर रहे थे कि छायावादी काव्य और साहित्य के मनोवैज्ञानिक-दार्शनिक भाववादी आदर्श शिन्दगी के तकाजों को पूरा नहीं कर पाते, वास्तविक संवेदनात्मक प्रश्नों का उत्तर नहीं दे पाते। इन लेखकों को महादेवी की 'पीड़ा' वास्तविक पीड़ा की श्रेणी में बैठती दिखायी न दी। उनका ख्यास था कि असल शिन्दगी—जिसे जिया जाता है—वह बहुत ही उलझनभरी, अपने-आपमें सम्पन्न, साध ही, बड़ी कठोर भी है। उनका यह ज्ञान अनुभवजन्य था। ये लोग अपने अनुभव की संवेदनात्मक प्रक्रियाओं और रूपों को प्रकट करने लगे। यथार्थ के अनुभवों से ग्रस्त होकर, आत्म-प्रबलीकरण की दिशा में उन्होंने अपने प्रयास आरम्भ किये।

राष्ट्र में कांग्रेस के भीतर वामपक्षी विचारधाराओं के उदय तथा विकास का वह काल था। व्यक्तिगत, सामाजिक, राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय समस्याओं से सचेत रहते हुए, उनका वैज्ञानिक समाधान पाने और उससे व्यावहारिक रूप देने की सलाश हुई। एक वैज्ञानिक विश्व-दृष्टि की खोज आरम्भ हुई—ऐसी दृष्टि जो व्यक्तिगत-सामाजिक समस्याओं से लगाकर तो अन्तर्राष्ट्रीय समस्याओं तक का वैज्ञानिक उत्तर दे सके। वामपक्षी भाव-विचारधाराओं ने इस आवश्यकता की पूर्ति की। यह स्वाभाविक ही था कि ऐसे लोगों के लिए हृदय की दृष्टि बौद्धिक होती। जीवन की छोटी-से-छोटी मनोवैज्ञानिक बात क्या न हो, उसके प्रति दृष्टि बहुत महत्वपूर्ण हुई। किन्तु, वस्तुतः, इन लोगों का साहित्य वामपक्षी साहित्य न हो पाया। यह संकारण था।

ये लोग समस्याओं को संवेदनात्मक रूप से अनुभव करते थे, उनके निराकरणों और समाधानों को नहीं। समाज और व्यक्ति की भीतरी आत्म-संगति में गहरे विषम दरारों और दोषों के तीव्र संवेदनात्मक बोध को लेकर चलनेवाला व्यक्ति यदि वैज्ञानिक रूप से सिद्ध समाधानों को संवेदनात्मक स्तर पर धारण कर न चले तो अन्ततः उसे मात्र काल्पनिक आत्म-संगति या विश्व-संगति को लेकर ही तो धाना होगा। नया वैज्ञानिक बोध इनका गहरा न हो पाया कि वह हादिक और आत्मिक आस्था और विश्वास का रूप ले सके।

संगति का प्रश्न माभूली प्रश्न नहीं है। लेखक के जीवन की अपने साहित्य से संगति, उद्धोषित आदर्शों की समाज से संगति, व्यक्ति से समाज का सामंजस्य, व्यक्ति की भीतरी आत्म संगति—[इन सब] की दृष्टि से जब उसने अपनी तरफ

और सब तरफ देखना आरम्भ किया, तो उसे घृणा, जुगुप्सा, निराशा के वास्तविक अनुभवों से गुजरना पड़ा। उसने इस सम्बन्ध में अपने-आपको भी धमा नहीं दिया। वह बहुत बार आत्म-घृणा से भी भर उठा। इस दृष्टि का एक महत्वपूर्ण परिणाम यह हुआ कि उसका 'समाज' से जो सामंजस्य चाहिए, वह बिगड़ गया। अपने व्यक्तिगत जीवन में उसने न केवल 'समाज' के प्रति अथर्था, अनास्था की संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ की, वरन् उससे समझौते के अभाव में वह उससे अलग, अकेला, अपने-आपमें ढका-मुँदा रहने लगा। यही से उसकी आत्मप्रस्तुता शुरू होती है।

उधर उसे जीवन में सघर्ष करना पड़ रहा था। जीवन-स्तर लगातार गिरता जा रहा था। समाज से उसके सन्तुलन तथा समझौते के अभाव में, उसे अपन व्यक्तिगत व्यावहारिक जीवन में असफलता मिलनी ही थी। इसके फलस्वरूप वह अधिक आत्मप्रस्त, अधिक अहग्रस्त हो उठा। अपनी अह-चेतना को पुष्ट करके ही वह जी सकता था।

इस भाव-भूमि को लेकर सन् 1940-43 के काल की उन कविताओं का आविर्भाव हुआ, जिनमें से कुछ तारसप्तक में संगृहीत हैं। इन कविताओं की विशेषता यह थी कि इन्होंने छायावादी मानदण्ड स्वीकार नहीं किये। नये यथार्थ ने नये प्रतीक और नयी उपमाएँ प्रदान कीं। अब चन्द्र 'तप-क्षीण कापालिक' हो गया। आत्मा, जिसको हंस की उपमा दी जाती रही अब चिमगादड़ हो गयी। यद्यपि घृणा, निराशा और जुगुप्सा का स्वर उभरा, किन्तु वह इतना और ऐसा नहीं था कि यह बतलाया जा सके कि उसमें आशा और विश्वास है ही नहीं। वैज्ञानिक बुद्धि, यथार्थवादी दृष्टि के फलस्वरूप जो निराशा उत्पन्न हो वह स्वयं आशा को फलदायी करती है। वह न वायवीय निराशा है न वायवीय आशा। काव्यानुभूति की कसौटी यथार्थ के संवेदनात्मक अनुभव बने। काव्य-परीक्षा यथार्थवादी अनुभूति हुई।

तारसप्तक के प्रकाशन की ओर तीन चार बड़े आदमियों को छोड़कर भद्र साहित्य में किसी का ध्यान आकर्षित नहीं हुआ। किन्तु पण्डित हजारीप्रसाद द्विवेदी, इलाचन्द्र जोशी, और रामचन्द्र टण्डन ने विशेष लेख लिखे और उसका खूब स्वागत किया। किन्तु वह काल 'बच्चन', 'अचल', तरुण, और, बाद में, शिवमगलसिंह 'मूमन' का काल था। फिर भी तारसप्तक नये लेखकों में प्रचलित हुआ। नये दश की कविताएँ की जाने लगी। जगह-जगह नये नये लेखक पैदा हुए। उनके लिए तारसप्तक ने पार्श्वभूमि पैदा कर दी थी। उधर तारसप्तक के लेखक स्वयं अपना विकास कर रहे थे, यद्यपि मासिक-पत्रों ने भी प्रकाशन का दरवाजा उनके लिए खन्द कर रखा था।

अमाना आया जब दूसरा सप्तक का भी प्रकाशन हुआ। फिर तो लेखकों की बाढ़ आ गयी। समालोचकों का ध्यान नये लेखकों की तरफ गया। और अब तो विश्वविद्यालयों की एम० ए० परीक्षाओं में प्रयोगवाद के प्रश्न पूछे जाते हैं। कविवर 'दिनकर', नन्ददुलारे वाजपेयी और डॉक्टर रामविलास शर्मा ने काव्य की इस प्रवृत्ति का डटकर विरोध किया। किन्तु उसका फैलना रुका नहीं। आज वह पहले से ही बंगला, उर्दू और मराठी में पर्याप्त रूप से पुष्ट हो गयी है।

दूसरा सप्तक का स्वर तारसप्तक से निराशा है। एक तो यह कि तार-

सप्तक के लेखकों की जवानी साहित्यिक-रोमैण्टिक छायावाद में निवस गयी थी। उनके सम्मुख जीवन के प्रश्न, समस्याएँ, प्रमुख थी। दूसरा सप्तक वालों की सौन्दर्य-प्रेम भावनाएँ नये ढंग से सम्मुख आयी। नये ढंग की कविता को उनकी यह सबसे बड़ी देन है। नौजवानी में ही उनको पके-पकाये रूप में प्रगतिवादी अथवा कोई अन्य वैज्ञानिक दृष्टिकोण मिल गया था। छन्द, भाव, भाषा, शैली सभी उन्हें तैयार मिले। इसके लिए उनको कोई सघर्ष नहीं करना पड़ा, न धौदिक, न हार्दिक। इसलिए उनकी कला अधिक गुणात्मक और सौन्दर्यमयी हुई। विन्तु उन्होंने जीवन के सम्बन्ध में वे प्रश्न नहीं उठाये, जो तारसप्तक वालों ने खड़े किये थे। तारसप्तक वाले मजिस्त-पर-मजिस्त इतने आगे बढ़ गये कि उसमें सप्रहीत कविताओं से उनकी आज की काव्य-स्थिति का कोई अनुमान नहीं लगाया जा सकता।

ये कवि विचारधारा की दृष्टि से दो खेमों में बँटे हुए हैं। एक खेमा है सक्रिय प्रगतिशीलता-विरोधी, जिसमें सर्वप्रमुख हैं श्री वात्स्यायन और धर्मवीर भारती, आदि। दूसरे लोग प्रगतिवाद के पक्ष में हैं, जिनमें प्रमुख हैं गिरिजाकुमार माधुर, नैमिचन्द्र जैन, नरेशकुमार मेहता, भारतभूषण अग्रवाल, आदि। बहुत थोड़े ऐसे हैं जो इन दोनों की कुछ कुछ बातें मानते हुए भी दोनों से थोड़े-थोड़े दूर हैं। उनमें से प्रमुख हैं श्री प्रभाकर माचवे, पण्डित भवानीप्रसाद मिश्र, आदि।

काव्य-प्रवृत्तियों की दृष्टि से, यह कहा जाना चाहिए कि इनके फिर दो विभाग हो जाते हैं। एक में प्रमुखतः सौन्दर्यवादी ही आते हैं। जैसे, गिरिजाकुमार माधुर, नरेशकुमार मेहता, और, कुछ अंशों में, हरिनारायण व्यास, तथा सच्चिदानन्द वात्स्यायन। दूसरे पक्ष में आभ्यन्तर प्रतीकात्मक चित्रण ही अधिक होता है, जिनमें प्रमुख हैं वात्स्यायन, गजानन माधव मुक्तबोध, धर्मवीर भारती, आदि। मजेदार बात यह है कि भवानीप्रसाद की जैसी ऐसी है कि वह आभ्यन्तर को बाह्य बनाकर चलती है। ऐसे लोगों में स्वयं मिथजी और माचवे हैं।

हिन्दी साहित्य में नयी कविता का प्रसार होता जा रहा है। उसे कोई रोक नहीं सकता। आज के प्रगतिवाद में बाह्य पक्ष का ही चित्रण किया जाता है, व्यक्तिगत यथार्थ, आन्तरिक अनुभूति, को तो वे लोग जैसे छूते ही नहीं। यही उनका मामला गड़बड़ है। जब तक सम्पूर्ण मनुष्य को लेकर हम न चलेंगे, तब तक उसके किसी एक ही अंश को सर्वप्रधान बनाकर हम सम्पूर्ण को खण्डित कर देंगे। जब तक हम आज के युग के पीड़ित मनुष्य को सम्पूर्ण आत्ममत्ता का चित्रण नहीं करते, उसके वास्तविक सुख दुख, उसके सघर्षों और आदर्शों का अकन नहीं करते, उसके अनिवार्य भवितव्य और कर्तव्य का मार्ग प्रशस्त नहीं करते, तब तक नयी कविता का कार्य अधूरा है। हम नहीं करेंगे तो कोई और आकर करेगा। ऐतिहासिक अनिवार्यताएँ किसी के लिए रुकती नहीं।

[सम्भावित रचनाकाल 1955-57। किसी पत्रिका में प्रकाशित]

नयी कविता की प्रकृति

नयी कविता की प्रकृति और रूप की चर्चा करना यहाँ व्यर्थ है। इतना कहना काफी है कि वह व्यक्ति-मन की प्रतिक्रिया है। प्रथम उन्मेष-काल में उसके पास आदर्शवाद था, सामाजिक विपमताओं को दूर करने के कार्य में लगने के अति-रिक्त, विपमताहीन समाज व्यवस्था का स्वप्न और व्यक्ति-विकास की अनन्त सम्भावनाओं का स्वप्न भी उसके पास था। फलतः, यदि उसके बाध्य में समाज के (वर्तमान पूँजीवादी समाज के) प्रति शोभ और कष्ट-भावना थी, तो दूसरी ओर वैफल्य का भान भी था। किन्तु यह वैफल्य उसका व्यक्तिगत था। एक विशेष समाज, वर्ग और परिवार में पाये जानेवाले व्यक्ति के मानस का चित्रण उसमें है, उसमें एक मनोवृत्तान्त है। यदि कवि अपनी आरम्भपरक कविता में अपनी व्यथा प्रकट नहीं करेगा तो फिर बाह्य में करेगा। उसकी उदासी और विकलता रोमैण्टिक नहीं है, बरन् इसके विपरीत वह वास्तविक जीवन-समस्याओं से उत्पन्न है। उसके पास आदर्शवाद और आशावाद भी है। अतएव वह अपने व्यक्तिगत सुख दुःख के परे जाकर, खतरा मोल लेते हुए, राजनैतिक सामाजिक विषय की कविता लिखने के पहले उस क्षेत्र में स्वतः कार्य करता है, और उसके साथ राजनैतिक-सामाजिक काव्य-विषय भी चुनता है। संक्षेप में, काव्य-रचना उसके जीवन से सम्बद्ध है—ऐसे जीवन से जो उसके काव्य की मूल भूमि है। ध्यान में रखने की बात है कि आगे चलकर, नयी कविता के डिफेंस में जब प्रगतिवादी दृष्टि का विरोध किया गया, तब सबसे पहले जीवन और काव्यानुभूति की समानांतरता का, पैरेलैलिज्म का, सिद्धान्त स्थापित किया गया। कहा गया कि जीवन में प्राप्त होनेवाली अनुभूतियाँ और सौन्दर्यानुभूति, ये दो चीजें अलग-अलग हैं। बाह्यतः स्पष्ट भी दीखनेवाली इस बात के पीछे एक स्पष्ट-अस्पष्ट राजनैतिक उद्देश्य था। वह यह कि कवि का काव्य-जीवन और वास्तविक जीवन, इन दो में अविच्छिन्नता और मौलिक एकता को कुहरिल कर दिया जाये। यह सिद्धान्त एक बहुत ही खतरनाक मान्यता है। नयी कविता के बुर्जे से शीत-युद्ध चलाने-वाले नीति-नियामकों का वह एक सोद्देश्य मानसिक विशेष है। इसकी चर्चा आगे होगी।* ..

[कला सम्बन्धी धारणाओं को मूल जीवन-दृष्टि से सुविधा के लिए भले ही असंगत रखा जाय, वे इससे सर्वथा विच्छिन्न नहीं होती। ध्यान में रखने की बात है कि भारतीय-साहित्य-चिन्तन में काव्य-सौन्दर्य के सम्बन्ध में विस्तृत और वैविध्यपूर्ण चर्चा है। किन्तु नयी कविता ने पैतृक सम्पत्ति भी नहीं ली है।]...

नयी कविता की अपनी विशेष कोई दार्शनिक धारा या विचारधारा नहीं रही। वह तरह-तरह के झुकावों, दृष्टियों और विचारों का एक ढेर बन गयी।

* 'नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र' पुस्तक में 'नयी कविता की प्रकृति' शीर्षक में ही प्रकाशित इस निबन्ध में यहाँ जो प्रयोग दिया हुआ था वह असम्बद्ध था। वास्तविकता से मिलाने पर यह स्पष्ट हुआ कि सम्भवतः इस प्रयोग के पहले और बाद के दो हस्तलिखित पृष्ठ नहीं हैं। इसलिए इस प्रयोग में से एक महत्वपूर्ण वस्तु, जो किसी हद तक सम्बद्ध भी है, यहाँ इन कोष्ठकों के भीतर दिया जा रहा है।—सं०

संक्षेप में, नयी कविता के पास अपनी कोई विशिष्ट दार्शनिक धारा या विचार-धारा नहीं है। लगभग सभी कवियों में विरसित विश्व-दृष्टि का अभाव है, सागोपाग विचार-धारा का अभाव है। अगर किसी में कोई विश्व दृष्टि है भी, तो वह ऐसी स्थिति में है कि वह उसकी भाव-दृष्टि का अनुशासन, प्रायः, नहीं कर सकती।

काव्य के लिए विचारधारा का महत्व

क्या यह वांछनीय है? इस प्रश्न का उत्तर, अपने-अपने झुकावों के अनुसार, अलग अलग तरह से दिया जायेगा। मेरे अपने मतानुसार, यह अच्छा नहीं हुआ। अच्छा नहीं है, हानि प्रद है, साहित्य के लिए, देश के लिए, स्वयं कवियों के अपने अन्तर्जीवन के लिए भी। आज बहुत-से कवियों के अन्न करण में जो वैचैनी, जो ग्लानि, जो अवसाद, जो विरक्ति है, उसका एक कारण (अन्य कई कारण हैं) ऐसी विश्व-दृष्टि का अभाव है जो उन्हें आभ्यन्तर आत्मिक शक्ति और मनोवैराग्य प्रदान कर सके तथा उसकी पीडाग्रस्त अगतिरता को दूर कर सके।

कहा जायेगा कि नयी कविता, वस्तुतः, एक नयी सर्ज है, नया काव्य प्रकार है, और उसमें विभिन्न विश्व-दृष्टियों या विचारधाराओं की स्थान प्राप्त है। और, यह कि यदि वैसी विचारधाराएँ हममें नहीं आ पाती, तो इसका कारण यह है कि समाज ने, उन विचार-धाराओं के लिए, किन्तुहाल, कोई उपजाऊ जमीन तैयार नहीं की है।

इस सम्बन्ध में मेरा यह निवेदन है कि नयी कविता के क्षेत्र में कार्य करने-वाले कवियों द्वारा किसी ऐसी विश्व दृष्टि के विकास व प्रयत्न नहीं देखे गये (या वे प्रयत्न इतने प्रधान नहीं हुए कि सबका ध्यान अपनी ओर खींच सकें), जो उनकी भाव-दृष्टि का अनुशासन कर सकें, और उस भाव-दृष्टि में किसी न-किसी प्रकार से उनकी विश्व-दृष्टि प्रतिच्छवि हो सके।

यह भी कहा जा सकता है कि लेखक-कलाकार के लिए यह आवश्यक नहीं है कि वह समग्रतापूर्ण किसी विश्व दृष्टि का विकास करे। यह काम दार्शनिकों, चिन्तकों तथा अन्य विचारकों का हो सकता है, लेखक-कलाकार का नहीं। इसी तिनसिले में ऐसे साहित्य-युगों की ओर संकेत किया जा सकता है जबकि किसी दार्शनिक धारा की लेखक-कलाकारों में अपनी कला का आधार नहीं बनाया, नहीं ही बनाया—जैसे, हिन्दी का रीतिकालीन साहित्य, अथवा कहिए, बीरगाथा काल। अन्य दशों के साहित्य-युगों के भी उदाहरण दिये जा सकते हैं। संक्षेप में, कलाकार के लिए यह आवश्यक नहीं है कि वह कोई दार्शनिक आधार ग्रहण करे। और मरमम यदि हम 'दार्शनिक' आधार का बहुत संकुचित अर्थ स्वीकार करें, तो कलाकार के लिए यह जरूरी नहीं है कि वह किसी बंधे-बंधाये धार्मिक ढाँचे को अपनी कला की छेड़ता उपस्थित करने के लिए यान्त्रिक रूप से स्वीकार करे। यह सब सही है।

फिर भी ऐसे लेखक-कलाकार होते आये हैं जिन्होंने व्यक्तिगत, सामाजिक, राष्ट्रीय-अन्तर्राष्ट्रीय समस्याओं के सम्बन्ध में, एक कलाकार की हैसियत से, सोचा-विचार है। चेतना की समृद्धि और विस्तार श्रेष्ठ कला का एक लक्षण है। और जब तक मानव-समस्याएँ हल नहीं होती, चाहे वे किसी भी क्षेत्र और

न की क्यो न हो, तब तक मानव-सवेदनापूर्ण कलात्मक चेतना का यह धर्म है कि वह उन पर सोचे-विचारे और अपनी दृष्टि को कलात्मक रूप में प्रस्तुत करे।

एक बात और भी है। किसी भी कलाकृति में लेखक की जीवन-दृष्टि अवश्य प्रकट होती है। भले ही लेखक जाने या न जाने, उसी जीवन-दृष्टि के भीतर और उसके आसपास जीवन-जगत सम्बन्धी तरह-तरह की धारणाएँ और विचार होते हैं। यह भी एक तरह की विचारधारा ही है, जिसे हम पूर्णतः सुसम्बद्ध सुसंगत वैचारिक व्यवस्था भले ही न बहे।

कलाकार और मानव-समस्या

उम युग में, उम काल-विशेष में, जबकि मानव-समस्याएँ अधिकाधिक एकत्रित और विकसित होती जाती हैं, यह स्वाभाविक ही है कि लेखक-कलाकार उनसे प्रभावित हो और उन्हें अपनी कलात्मक चेतना के विषय बनाये। अगर वह किसी कारण से—जैसे राजनैतिक कारणों से—उन समस्याओं के स्वाभाविक तर्क-संगत समाधानों को स्पष्टतः और पूर्णतः प्रकट नहीं कर पाता, अथवा उन समस्याओं की वास्तविक रूपाकृतियों को स्पष्टतः और पूर्णतः प्रकट करना अपने लिए उत्तरदायक समझता है, तो बंसी स्थिति में वह उन्हीं समस्याओं के प्रति-विम्बन को बदलकर, सिर्फ इशारेबाजी से उन्हें बताता-समझाता हुआ, आगे बढ़ जाता है। दूसरे शब्दों में, किसी-न-किसी प्रकार से वह उन्हें, प्रत्यक्षतः या परोक्षतः, सूचित अवश्य कर देता है, और उनके आधार पर एक मानव-कथा या सांकेतिक मनोवृत्तान्त उपस्थित कर देता है। किन्तु भारत में ऐसी कोई स्थिति नहीं है कि हमारे कवि-कलाकार उन मानव-समस्याओं से जो चरायें। और, उनकी इस प्रकार उपेक्षा करें मानो वे ही ही नहीं, और यदि हैं भी तो केवल कलाकार की अपनी निजी किसी मनोप्रिय या व्यक्तिगत समस्या के रूप में। कम-से-कम, प्रस्तुत समय में, भारत में ऐसी कोई भयानक बाधा नहीं है जो लेखक को अपने पूर्ण और मूर्त आत्म-प्रकटीकरण अथवा जीवन-चित्रण से रोके।

तो फिर वह कौन-सी चीज है जो कवि कलाकार को, अपने ही क्यो न सही, मूर्त और माक्षातः जीवन के चित्रण और पूर्ण आत्म-प्रकटीकरण से रोकती है? क्या मैं यह कहूँ कि उनमें प्रतिभा का अभाव है? मैं जानता हूँ कि बंसी चीज नहीं है, हरगिज नहीं है। फिर क्या बात है?

निज स्थिति का काव्य

मेरे मत से, उसका उत्तर उन विचार-सरणियों में मिलेगा जो नयी कविता के आस-पास फँसी हुई है, और उसको घेरे हुए है। फिर भी मुझसे यह प्रश्न पूछा जा सकता है कि आखिर आज यह गवाल उठाने की जरूरत हो क्या पड़ गयी।

तो इसका उत्तर यह है कि नयी कविता उस प्रकार की आइवरी टॉवर की, रोमैण्टिक स्वप्नशीलता की, एकान्त-प्रिय आत्म रतिमय आध्यात्मिकता की, कविता नहीं है, जैसी कि पुराने रोमैण्टिक युग की हुआ करती थी। वह, मूलतः, एक परिस्थिति के भीतर पलते हुए मानव हृदय की परमनल सचिष्टता की, कविता है। इसीलिए उसमें वही आत्मालोचन है, तो वही बाह्य स्थिति-परिस्थिति

और ममाज पर व्यंग्य है, तो वही आश्रित विवशताओं से उत्पन्न वरुणा-भाव है, तो कही रगानि है, वही वैफल्यजनित विदोष है, तो वही जीवन-आलोचना है। यहाँ तक कि उमम जहाँ रोमंष्टिक रग है, वहाँ भी एक व्यक्ति-स्थिति-परिस्थिति का दवाव है या उभार है। यह पर्सनल मिचुएशन यहाँ तक बढ़ गयी है कि बहुतेरे कवियों ने उसे व्यक्त करने के लिए अपनी एक निजी अभिव्यक्ति शैली और प्रतीक-सम्पदा भी बढ़ा ली है। यहाँ तक कि कई बार एक कवि को दूसरे कवि की रचिता ही समझ में नहीं आती। अजी, यह पर्सनल मिचुएशन यहाँ तक बढ़ चुकी है कि कवियों के अपन एस्टेटिक पैटर्न बनकर वे इतनी जड़ीभूत हो गये हैं, कि कविगण एक-दूसरे की गहराइयों को मचमुच समझ नहीं पाते। हिन्दी कविता के क्षेत्र में मुझे जो अनुभव हुए हैं उसके आधार पर मैं यह बात कह रहा हूँ।

निज समस्या की मानव-समस्या में परिणति आवश्यक

अपने इन धरोहरों, इन बाराओं के पार जाकर, उन पर्सनल मिचुएन्स, वैयक्तिक स्थिति-परिस्थितियों का सामान्यीकरण करते हुए, आरम्भ स्थिति और व्यक्ति-स्थिति से हटकर मानव-समस्या के रूप में उन्हें देखना क्या कलात्मक चेतना का घर्म नहीं होना चाहिए? आज जो प्राप्त मानव सम्बन्धों का ताना-बाना है, उसका अवलोकन-निरीक्षण अध्ययन तथा उसमें उचित निष्कर्षों की प्राप्ति के प्रयत्न, कलात्मक चेतना के बाहर की कोई चीज़ हानी चाहिए? क्या कलात्मक चेतना का विस्तार यहाँ तक नहीं हो सकता? कलात्मक चेतना के विस्तार के प्रति यह अहनि क्यों?

इसका उत्तर यह कहकर दिया जा सकता है कि जहाँ तक जीवन की तद्गत (वस्तुपरक) दृष्टि में देखकर उसके अध्ययन का प्रश्न है वह काम शास्त्रों का है, न कि कलाकार का। अतएव कलाकार से वैसी बातें कहना उसके व्यक्ति-स्वातन्त्र्य में बाधा डालना है। कलाकार का काम तो केवल आत्माभिव्यक्ति करना है।

किन्तु प्रश्न यह है कि इतर जनों को यह अधिकार क्यों न हो कि वे यह जानें कि कलाकार की वह आत्मा, जिसमें वह अभिव्यक्ति कर रहा है, कैसी है? हीन और क्षुद्र है या श्रेष्ठ और उदात्त? ज्ञान-दीप्त है या अज्ञानग्रस्त? वस्तुतः, वह कवि जीवन सवेदनशील है, या जीवन के स्थान पर उसने किसी झूठी स्वप्न-प्रतिमा को खड़ा करके काम से छुट्टी पायी है? आदि-आदि प्रश्न उठते हैं। क्या ऐसे सवाल उठाना स्वाभाविक नहीं?

यदि कवि-कलाकार किसी शास्त्रीय पुस्तक के पास न भी पहुँचे, तब भी, मनुष्य होने के नाते, वह समस्याओं के प्रति सवेदनशील अवश्य होता है। यह सही है कि कोई लेखक-कलाकार अधिक सवेदनशील तो कोई कम सवेदनशील होता है, अथवा किसी की सवेदना का विस्तार सक्षिप्त तो किसी का व्यापक होता है। फिर भी यह कहना कि वह मानव-समस्या के प्रति सवेदनशील नहीं है, मुझे

निराश करने वाला है। मानवीयता के जीवन में एक-दूसरे के प्रति हमें हमेशा

मेरे खयाल से ऐसा कहना कवियों का अपमान है। किन्तु, यदि वह उन समस्याओं

के प्रति संवेदनशील है, तो वह उनका चित्रण इस प्रकार क्यों नहीं कर पाता कि जिससे वह एक मानव-समस्या के रूप में हमारे सामने प्रस्तुत हो ? मानव-समस्या जब भी हमारे हृदय को स्पर्श करती है, तब हम लगता है कि वह अपने पूरे ताने-बाने के साथ उपस्थित हो रही है। तो, वह समस्या उसके ताने-बाने, उसकी पीड़ा इन तीनों का समग्र एकीभूत संवेदनात्मक अंकन क्यों नहीं हो पाता ? यह ठीक है कि एक ही मानव-समस्या को भिन्न कलाकार भिन्न रूप से ग्रहण करेंगे या समझे, अथवा उनके सम्बन्ध में हमारा संवेदनात्मक ज्ञान तीव्र होने हुए भी उभरा हो सकता है। किन्तु प्रश्न यह है कि हमारी व्यक्ति समस्या, मूल की निविड पीड़ा, एक मानव-समस्या के रूप में गूहीत और चित्रित क्यों नहीं हो पाती।

मेरे खयाल से यह प्रश्न महत्वपूर्ण है। व्यापक मानव-जीवन तक पहुँचने के लिए यह सिर्फ पहला कदम, पहली सीढ़ी है।

व्यक्ति समस्या को मानव समस्या बनाकर सभी प्रस्तुत किया जा सकता है जब हम उस समस्या से पूर्ण तटस्थ हो, और फिर उसमें भीम-रमे, और इस प्रकार उस सारे ताने बाने को देखें जिससे मानव-जीवन बना हुआ है, अपनी स्थिति में और विकास में। मक्षेप में, हमें केवल तथ्यांकित सौन्दर्यानुभूति के क्षणों के बाहर जाना होगा, और भाव का आधार बननेवाले ज्ञान का विस्तार करना होगा। केवल एक क्षण के उत्कर्ष का चित्रण करने के बजाय हमें लम्बी नज़र फेंकनी होगी, और वह सारा तानाबाना अंकित करना होगा जिससे वह समस्या, एक विशेष काल और परिस्थिति में, विशेष रंग और रूप में, विकसित और प्रग्नित हुई है। यह सब कार्य तथ्यांकित सौन्दर्यानुभूति के बाहर का कार्य है। और, चूँकि वह कार्य सौन्दर्यानुभूति का बाहर का कार्य है, इसलिए यह समझा जाता है कि वह सौन्दर्यानुभूति के क्षणों के लिए, या कलात्मक चेतना की परिवृद्धि और विकास के लिए, महत्वपूर्ण नहीं है। और यदि है भी तो उससे कला का कुछ बनता-बिगड़ना नहीं है। वह जमी है वैसे ही रहेगी।

आंतरिक निषेध और पिछले पाप

सब बात तो यह है कि इस प्रकार के झुकावों और दृष्टियों के पीछे, कला-सम्बन्धी कुछ धारणाएँ और विचार-मरगियाँ काम कर रही हैं। ये धारणाएँ और विचार-मरगियाँ उम काल में अधिक प्रचलित और प्रसारित हुईं जिसे हम हिन्दी-क्षेत्र में शीत-युद्ध का काल कह सकते हैं।

आपकी याद होगा, सन् 1951-52 के अनन्तर, साहित्य-क्षेत्र से, विशेषकर बाध्य क्षेत्र में प्रगतिवादी विचार धारा को संदेहवार बाहर करने के लिए नयी कविता के बुद्धि में शीत-युद्ध की गोनन्दाजी की गयी थी। यह शीत-युद्ध, मेरे लेखे, विश्व में चल रहे राजनैतिक शीत-युद्ध की साहित्यिक शाखा के रूप में था। इस शीत-युद्ध के दौरान तरह-तरह के प्रश्न उठाये गये, जो सबमुख कला-चिन्तन के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण थे। कला का स्वरूप क्या है ? बाध्य सौन्दर्य क्या है ? साहित्यिक उत्तरदायित्व का क्या अर्थ है ? आदि-आदि के सम्बन्ध में जोर-दार चर्चाएँ हुईं। एक नया साहित्यिक यातावरण उत्पन्न हुआ। नयी कविता को प्रबल समर्थन मिला। (किन्तु ऐसा नहीं था कि मूल प्रगतिवादी विचार-

धारा उन प्रश्नों का उत्तर नहीं दे सकती थी) । यह वातावरण एक विशेष समूह द्वारा, लगभग संगठित रूप से, तैयार किया गया था । उसने कविता को नयी व्यक्तिवाद की पश्चिमी भूमिका प्रदान की । पश्चिमी साहित्य की परम्परा अत्यन्त उच्च, खेप्ट और भव्य है । अमरीकी साहित्य एक श्रेष्ठ साहित्य है, तथा वह ब्रिटिश तथा फ्रांसीसी साहित्य से बहुत कुछ भिन्न है । अमरीकी साहित्य की अधिकांश प्रेरणाएँ प्रगतिशील हैं, यथार्थवादी हैं । ऐसी ही श्रेष्ठ परम्पराएँ पश्चिमी यूरोप में भी हैं । किन्तु, शीत युद्ध के नीति-नियामकों ने उनसे अपनी प्रेरणा ग्रहण नहीं की वरन्, साम्यवाद विरोध को अपना प्रधान धर्म मानते हुए, (उन दिनों रुलेस का जोर था । भारत में भी रुलेसवादियों की आज भी कमी नहीं है), वे नीति-नियामक ऐसे सिद्धान्तों का प्रचार कर रहे थे, जो घोषित रूप से ये तीनों साहित्य सौन्दर्य, कला-सौन्दर्य के सम्बन्ध में, किन्तु उनका उद्देश्य अधिक व्यापक था । चूंकि प्रगतिवाद, अपने अन्तर्बाह्य कारणों से, विमृशित हो गया था, साथ ही वह जिस रूप में हिन्दी-क्षेत्र में था वह अपरिपक्व ही रहा जा सकता है इसलिए उनका प्रभाव क्षीणतर हो गया । उस पुराने अपरिपक्व प्रगतिवाद ने अपने हठ के कारण नयी कविता का सब तरह से विरोध किया, इसलिए उसे मार खानी पड़ी । इस शीत युद्ध के समय प्रचलित सिद्धान्तों की छाप अभी भी नयी कविता पर है, यह भूलना नहीं चाहिए ।

ध्यान में रखने की बात है कि एक कला-सिद्धान्त के पीछे एक विशेष जीवन-दृष्टि होती है, उस जीवन-दृष्टि के पीछे एक जीवन दर्शन होता है, और उस जीवन दर्शन के पीछे, आजकल के जमाने में एक राजनैतिक दृष्टि भी लगी रहती है । नि सन्देह, नयी कविता की एक फिलॉसफी के रूप में कला-सिद्धान्त लाया गया । कला-सिद्धान्त के पीछे सामाजिक-साहित्य मनोवृत्तियों का विश्लेषण करनेवाला 'आधुनिक भाव बोध' का सिद्धान्त आया और 'व्यक्ति-स्वातन्त्र्य' के नाम पर एक सामाजिक-राजनैतिक दर्शन भी प्रस्तुत हुआ । और ये सब नयी कविता के समर्थन और विस्तार में ही आये । यह एक ऐतिहासिक तथ्य है ।

यूरोप में काव्य-सौन्दर्य का ऊहापोह करनेवाले सिद्धान्तों का एक जगल का जगल खड़ा हुआ है । ध्यान में रखने की मुख्य बात यह है कि न केवल ये सिद्धान्त परस्पर-भिन्न होते हैं, वे सिद्धान्त रूप में भी अस्थायी होते हैं । साहित्य सिद्धान्त के क्षेत्र में सौन्दर्य-तत्त्व का विश्लेषण करनेवाली चिन्मयीय के मुताबिक उधर-उधर फैले पड़े हैं । मुख्य बात यह है कि ये सौन्दर्य-सिद्धान्त किसी विशेष कला-प्रवृत्ति की औचित्य स्थापना के लिए, किसी जीवन-दृष्टि के (जो कला में प्रकट होती है) समर्थन के लिए, लाये जाते हैं । और वह काव्य-प्रवृत्ति मूढ होते ही, या उसमें नये तत्वों का समावेश होते ही, उन कला-सिद्धान्तों में भी धीरे धीरे परिवर्तन होने लगता है । प्रगतिवादियों के विषय एक थे, दृष्टि एक थी, धर्म ही उनका पैटर्न भी था । नया विषय, नयी दृष्टि और नये पैटर्न के लिए नया कला-

— निम्नलिखित नया कला-सिद्धान्त के पीछे पश्चिम का उज्ज्वल व्यक्तिवाद था, इसलिए
ट प्रकट हुई । और इन

संशुचित व्यक्तिवाद में शीत-युद्ध के उद्देश्य 164 ५ : ५ ।

यह नया कला-सिद्धान्त, मुख्यतः, जीवनानुभव और सौन्दर्यानुभूति की

समानान्तरता मानता है। सौन्दर्यानुभव के क्षणों में ही कला का प्रसव होता है। किन्हीं अन्तर्बाह्य आवेगों से मन का द्रवण होकर जब वह उत्कर्ष प्राप्त करता है, तब यह कहा जायेगा कि वह सौन्दर्यानुभव का क्षण है। इसलिए कलाकार से यह अनुरोध नहीं किया जा सकता कि तू ऐसा लिख बना निख, तेरी कला ऐसी हो वैसी हो। सौन्दर्यानुभव के क्षणों में जिस प्रकार उसका मन द्रवित होकर आत्म-प्रकटीकरण करना चाहेगा, करेगा। उमका काम तो सिर्फ आत्मप्रकटीकरण और सुन्दर आकृतियों का निर्माण करना है। ध्यान रहे कि प्रगतिवादी सज्जन कलाकारों से इस प्रकार के अनुरोध करते थे। यह उनकी तानाशाही मनोवृत्ति थी। इस प्रकार वे रेजिमेण्टेशन करना चाहते थे। कलाकार को पूरी स्वतन्त्रता होनी चाहिए कि वह मनचाही चीज लिखे। यदि पाठकों की अच्छी लगे तो ठीक, न अच्छे लगे तो ठीक। यदि इस प्रकार के क्षणों में कोई मूल्यांकन अनुभव प्रयुक्त हुआ, और उसकी अभिव्यक्ति सुन्दर हुई, तो निःसन्देह, वह मानवतावाद की स्थायी निधि में स्थान पायेगा। यदि आजन्मी कविता लोकप्रिय नहीं है तो जनता में उसकी अभिरुचि बढ़ायी जा सकती है, प्रचार और प्रशिक्षण द्वारा।

संक्षेप में, तरह-तरह के विचार प्रकट किये गये। उनमें मुख्य बात यह बतायी गयी कि जीवानुभवों का स्तर और सौन्दर्यानुभवों का स्तर परस्पर भिन्न है। सौन्दर्यानुभवों की स्वतन्त्र क्रियमाणता, स्वतन्त्र गति है। इसलिए उस पर किसी भी प्रकार के बाह्यनुरोध नहीं लाये जा सकते। कलाकार का काम, कलाकार की हैसियत से सिर्फ सौन्दर्यानुभवों के क्षण की परिसीमा के भीतर रहकर उसका चित्रण करना है, अर्थात् कलाकार की हैसियत कलात्मक क्षण के अनुभव और चित्रण तक ही मर्यादित है। शेष कार्य वह एक नागरिक की हैसियत से, या ज्ञान-पिपासु बुद्धिवादी की हैसियत से, चाहे तो, कर सकता है। यह उन नीति-नियामकों की भूमिका थी।

इस भूमिका के विशेष सामाजिक-राजनैतिक उद्देश्य थे। पहला तो यह था कि लेखक-कलाकार को वास्तविक जीवन के स्पर्श से बचाया जाये, जिससे कि वह वास्तविक जीवन को अपनी कलात्मक चेतना के अन्तर्भूत न कर सके। क्योंकि यदि उसने वैसा, वस्तुतः, किया, तो निःसन्देह होगा यह कि वास्तविक जीवन की तरह-तरह की विषमताएँ सामने आयेंगी, और उनका चित्रण करते हुए यह काम-पग्यी मनोवृत्तियों का भी चित्रण कर सकता है। उन नीति नियामकों का मुख्य उद्देश्य तो उन कामपग्यी मनोवृत्तियों से युद्ध करना था। यही कारण है कि उन्हीं के वाक्य क्षेत्र के अन्तर्गत बहुत-से रचनाकारों ने जब अपनी किन्हीं कृतियों में कामपग्यी मनोवृत्तियाँ प्रकट की, तो उनकी वे कृतियाँ, उन नीति-नियामकों और उनके अनुसरण-कर्त्ताओं के लक्षे, असुन्दर हो गयीं।

किन्तु इससे विपरीत, यह स्पष्ट है कि कलाकार को जीवन के स्पर्श से बचाया नहीं जा सकता। इसलिए यह आवश्यक है कि कलाकार को ऐसी भूमिका प्रदान की जाये जिससे वह उन मनोवृत्तियों के पजे में न आवे। 'आधुनिक भाव-बोध' तथा 'लघु-मानव' आदि सिद्धान्त इसी आवश्यकता से उत्पन्न हैं। यह तो स्पष्ट है कि इस 'आधुनिक भाव-बोध' में उन उत्पीड़नकारी शक्तियों का बोध शामिल नहीं है जिन्हें हम शोषण कहते हैं, पूँजीवाद कहते हैं, साम्राज्यवाद कहते हैं, तथा उन सघर्षकारी शक्तियों का बोध भी शामिल नहीं है, जिन्हें हम जनता कहते हैं,

दोपित वर्ग कहते हैं। यहाँ तब कि इस आधुनिक भाव बोध में उस देश-निर्माण का स्वप्न भी नहीं है, जिसके अन्तर्गत हमारे यहाँ औद्योगीकरण हो रहा है, न उम देश-निर्माण का जबकि शरीर-अमीर रहेंगे ही नहीं।

संक्षेप में, भारत की शिक्षित मध्यवर्गीय जनता में जो भाव-संवेदनाएँ प्रगति-शील राजनीतिक अर्थ रखती हैं, कोई क्रान्तिकारी अर्थ रखती हैं, उनका 'आधुनिक भाव-बोध' में कोई स्थान नहीं है। हम तो केवल 'लघु-मानव' हैं, साधारण जनता नहीं। साधारण जनता में विद्व-परिवर्तन की अदम्य क्रान्तिकारी शक्ति होती है। लेकिन उन नीति नियमकों के लेखे, वह भीड़ की अन्धी ताकत है। वास्तविक चेतना तो व्यक्ति के अपने अभ्यन्तर की समृद्धि है। तो इसलिए व्यक्तित्व की इकाई महत्त्वपूर्ण है। यह इकाई 'लघु-मानव' है, क्योंकि अब यह इकाई महान् आदर्शों के उच्चतर स्तर की प्राप्ति के पीछाजनक भीषण प्रयत्न में सलग्न नहीं है, न हो सकती है। महान् आत्माओं, महान् प्रतिभाशालियों, महामानवों का युग गया। अब हम जनसाधारण भी नहीं, केवल लघु-मानव हैं। क्योंकि हम जन-साधारण हो जायें तो वामपन्थी मनोवृत्तियों के शिकार होकर, भीड़ की अन्धी ताकत बनते हुए, अपनी व्यक्तिगत इयत्ता को खो देंगे। इसलिए हमें जनसाधारण से लघु मानव बन जाना चाहिए।

हमें पूर्ण स्वातन्त्र्यता प्राप्त है। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य एक पुरानी सिद्धान्त है (चाहे उसमें झूठ खसोट, अनाचार, भ्रष्टाचार, स्वार्थ, चरित्रहीनता, धन का प्रभुत्व, शोषण, बंधों में चलता हो।)। यदि समाज में बुराईयाँ हैं तो धीरे-धीरे ही दूर होगी। लोग हैं कि जो अपने लघुत्व के कारण इस स्वातन्त्र्य से डरते हैं। वे कला-कार हीन हैं जो बाह्यान्तरोध स्वीकार करते हैं। मनुष्य की परम-चेतन अन्तरात्मा पर और डालनेवाली, और उसे गुलाम बनानेवाली, यह साम्यवादी पार्टी रेजिमेण्टेशन करती है। वह साहित्य का भी रेजिमेण्टेशन करना चाहती है। वह व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के विरुद्ध अधिनायकत्व के सिद्धान्त में विश्वास रखती है। साम्यवाद का विरोध एक पवित्र धर्म है। ये कुछ बुद्धिजीवी और वह कुछ अनता इतनी बेवकूफ हैं कि उनके बहकावे में आ जाती हैं। वह विदेशी प्रभाव भारत में लाती है, लोगों के दिमागों को गुलाम बना लेती है (पश्चिमी प्रभाव भारतीय प्रभाव है, अमरीकी नीति-नियमन वस्तुतः भारतीय है। अन्तर्राष्ट्रीय साम्यवाद भारत का शत्रु है, अन्तर्राष्ट्रीय पूँजीवाद और साम्राज्यवाद भारत का अपना सगा भाई है।)।

मह एक स्पष्ट तथ्य है कि हमारे अधिकांश कवि इस राजनीति के चक्कर में नहीं हैं। मेरा उद्देश्य तो केवल यही दर्शाना था कि किस प्रकार एक कला-सिद्धान्त के साथ एक समाजनीति और राजनीति लगी हुई है। किन्तु, आज की दृष्टि से सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तथ्य यह है कि, यद्यपि इस राजनीतिक विचारधारा का कोई विशेष प्रभाव हम पर नहीं है, फिर भी काव्य-सौन्दर्य-सम्बन्धी बहुत सी धारणाओं का हम पर अवश्य प्रभाव है। इसलिए यह आवश्यक है कि हम उसकी जाँच करें।

[रचनाकाल अनिश्चित, सम्भवतः 1955 के बाद। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में संकलित]

नयी कविता का आत्मसंघर्ष

जब वभी कोई नयी काव्य-प्रवृत्ति अथवा साहित्य-प्रवृत्ति अवतरित होती है, कला के मूल तत्वों के सम्बन्ध में, सिद्धान्तों के बारे में, बहस शुरू हो जाती है। यदि इस विचार-विनिमय को वास्तववादी होना है, तो उसे एक साथ दो काम करने होंगे—एक तो अपने युग-विशेष की प्रवृत्तियों को समझना होगा, दूसरे, नयी काव्य-प्रवृत्ति के स्वरूप को हृदयगम करना होगा। नयी काव्य-प्रवृत्ति अभी तक पण्डितों, आचार्यों प्रवरों और आलोचक-वरिष्ठों द्वारा हृदयगम नहीं हो सकी है। किन्तु यह चिन्ता की बात नहीं है। चिन्ता की बात यह है कि नयी काव्य-प्रवृत्ति के क्षेत्र के भीतर में ऐसी कोई आलोचना अभी नहीं उठी है जो उस प्रवृत्ति की भीमाएँ बताये और उसकी विस्तृत समीक्षा करे।

कला की वस्तु और रूप का प्रश्न आज ही क्यों उठ खड़ा हुआ? वह भी इतने जोर से क्यों? संवेदनशील कवि-हृदय को उसके आस-पास की वास्तविकता के मार्मिक पक्ष गहरी चुनौती देते हैं। यह चुनौती दो प्रकार की होती है—एक, तत्त्व-सम्बन्धी, दूसरी, रूप-सम्बन्धी। आज के कवि के हृदय में तनाव भी है, घिराव भी। किन्तु कवि-हृदय फैलना चाहता है, आत्म-विस्तार करना चाहता है। फैलने की इस मनोवृत्ति के सक्रिय होते ही, उसे मानव-वास्तविकता के मूल मार्मिक पक्ष दिखायी देने लगते हैं। किन्तु बहना चाहिए कि इन मार्मिक पक्षों का संवेदनात्मक आकलन करने की सारी तत्परता होते हुए भी, अभिव्यक्ति लगेडा जाती है। आज की काव्य-प्रवृत्ति की मनोवैज्ञानिक धारा यदि विद्युत् आत्म-परक भाव धारा होती, अर्थात् अनायास प्रवाहित होनेवाले स्वच्छन्द भावों का वह प्रवाह होता, तो दिक्कत का सामना न करना पड़ता। किन्तु वह कविता संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदनो के तीव्र मानसिक प्रतिनिपाताओं को प्रकट करना चाहती है (वह सर्वत्र कहीं तक सफल है, यह एक अलग प्रश्न है)। ऐसी स्थिति में, उसे न केवल अनुभूति-पक्ष के वर्तमान पक्ष के, और उनमें सम्बन्धित परिज्ञान पक्ष के, विकास की अपेक्षा है। यह सवाल, या इनसे सम्बन्धित प्रश्न, कविजनों के मन में उठत रहते हैं।

किन्तु ज्ञान पक्ष संवेदना से हटकर काव्योपयोगी नहीं रहेगा। यह तथ्य स्वीकृत करने पर भी, इस ध्यान से मुँह नहीं मोड़ा जा सकता कि आज की नयी कविता के प्रगल्भ विकास के लिए कवि की भूतभूत संवेदन-शक्ति में विलक्षण बिरलेपण-प्रवृत्ति चाहिए।

ऐसा क्यों? इसलिए कि कविता पुराने काव्य-युगों में कही अधिक, बहुत अधिक, अपने परिवेश के साथ दृढ़ स्थिति में प्रस्तुत है। इसलिए उसके भीतर तनाव का वातावरण है। परिस्थिति की पेचीदमी में बाहर न निकल सकने की हालत में, मन जिस प्रकार अन्तर्मुख होकर निपीड़ित हो उठता है, उसे देखते हुए यह कहा जा सकता है कि आज की कविता में घिराव का वातावरण भी है।

अतएव आज की कविता, किसी-न-किसी प्रकार से, अपने परिवेश के साथ दृढ़-स्थिति में उपस्थित होती है, जिसके फलस्वरूप यह आग्रह दुनिवार हो उठता है कि कवि-हृदय दृढ़ों का भी अध्ययन करे, अर्थात् वास्तविकता में बोद्धिक

दृष्टि द्वारा भी अन्तःप्रवेश करे, और ऐसी विश्व-दृष्टि का विकास करे, जिससे व्यापक जीवन-जगत् की व्याख्या हो सके, तथा अन्तर्जीवन के भीतर के आन्दोलन, आर-पार फैली हुई वास्तविकता के सन्दर्भ से, व्याख्यात, विश्लेषित और मूल्यांकित हो।

तभी हम आस पाम फैली हुई मानव-वास्तविकता के मार्मिक पक्षों का उद्घाटन-चित्रण कर सकेंगे। माना कि यह उद्घाटन-चित्रण मात्र विवेचनात्मक बौद्धिक दृष्टि से ही नहीं होया। किन्तु उस बौद्धिक प्रतिभा के फलस्वरूप सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदन अधिक पुष्ट होये। अनुभूति को ज्ञान-प्रेरित जीवनानुभव प्राप्त होने की सम्भावना बढ़ जायेगी। इस प्रकार व्यक्तित्व अधिक सक्षम हो सकेगा।

किन्तु केवल इतना ही काफी नहीं है। वैविध्यपूर्ण, स्पन्दनशील, आस पाम फैले हुए मानव-जगत् के मार्मिक पक्षों के वेदनात्मक चित्रण के लिए अभिव्यक्ति-सम्भवा भी चाहिए। केवल आत्यन्तिक तीव्र सवेदनाघातपूर्ण मानसिक प्रतिक्रिया करनेवाली वाक्य-शैली को अधिक लचीली, अधिक सक्षम और सम्पन्न बनाना होगा, जिससे कि वह एक ओर कवि-हृदय की अत्यन्त सूक्ष्म सवेदनाएँ मूर्तिमान कर सके, तो दूसरी ओर, वास्तव जीवन जगत् की लहर-लहर को हृदयगम कर उसे समुचित वाणी दे सके। पुरानी शास्त्रीय शब्दावली में कहा जाये तो, उसे भाव-पक्ष के साथ विभाव-पक्ष का चित्रण करना होगा।

सब बात तो यह है कि आज के कवि को एक साथ तीन क्षेत्रों में सघर्ष करना है। उसके सघर्ष का त्रिविध स्वरूप यह है या होना चाहिए - (1) तत्त्व के लिए सघर्ष, (2) अभिव्यक्ति को सक्षम बनाने के लिए सघर्ष, (3) दृष्टि-विकास का सघर्ष। प्रथम का सम्बन्ध मानव-वास्तविकता के अधिकाधिक सक्षम उद्घाटन-अवलोकन से है। दूसरे का सम्बन्ध चित्रण-मार्मिक्य में है। और तीसरे का सम्बन्ध धियरी में है, विश्व-दृष्टि के विकास से है, वास्तविकताओं की व्याख्या से है। यह त्रिविध सघर्ष है।

कला-तत्त्व

कला वस्तु-तत्त्व-अन्तर्तत्त्व-व्यवस्था का ही एक भाग है। वे ऐसे अन्तर्तत्त्व हैं जो बाहर के घक्के से या उन घक्कों से सचय से उद्बलित अर्थात् (1) तरंगामित, (2) मानसिक दृष्टि के सम्मुख उद्घाटित, (3) जीवन-मूल्यों तथा पूर्वतर अनुभवों से आलोकित, तथा (4) अभिव्यक्ति के लिए आतुर हो उठते हैं।

तरंगामित होकर जब अन्तर्तत्त्व मानसिक दृष्टि के सम्मुख उपस्थित हो उठते हैं, तभी उनमें रूप आ जाता है, अर्थात् कल्पना-बिम्ब या स्वर या प्रवाह से वे सञ्चत हो उठते हैं। कल्पना का कार्य यही से शुरू हो जाता है। बोध-पक्ष अर्थात् ज्ञान-वृत्ति भी यहाँ सक्रिय हो उठती है। यह उद्घाटन-क्षण है—यह कला का प्रथम क्षण है। इसके अनन्तर मानसिक दृष्टि, जो इस तत्त्व-रूप को देख रही थी, उससे रस में निमग्न-भी होने लगती है। साथ ही बोध पक्ष यानी ज्ञान-वृत्ति की सक्रियता के फलस्वरूप वह तटस्थ भी हो जाती है। वह अन्तःप्रवेश करने लगती है, साथ ही वह बाहर से पर्यवलोकन भी करती है। फलतः, एक ओर, रस का प्रवाह या भाव-प्रवाह अन्य समस्वभावी और ममरूप अनुभवों को उस तत्त्व में

मिला देता है, तो दूसरी ओर, हृदय में संचित जीवन मूल्यों की, अर्थात् हमारे अन्तःकरण में स्थित आदर्शात्मक सत्ता की, भी एक धारा इस तत्त्व में मिलने लगती है। कला उदीप्त होकर, संवेदना से आप्लुत उस मूल तत्त्व को, समरूप अनुभवों और जीवन-मूल्यों से सश्लेषित करती हुई, एक मशिन-प्रमाणित जीवन-चित्रशाला उपस्थित कर देती है। यह कला का दूसरा क्षण है कि जिसमें हमारे वेदनात्मक हेतु और संवेदनात्मक अभिप्राय किसी व्यापक सामाजिक जीवन महत्त्व से व्यस्त हो जाते हैं, और हमारे लिए वह आत्म-तत्त्व इतना अधिक महत्त्वमय मालूम होता है कि हम उसको अभिव्यक्ति के लिए छटपटाते हैं। इस छटपटाहट को जब हम शब्द, रंग तथा स्वर में अभिव्यक्त करने लगते हैं, तब कला का तीसरा क्षण शुरू हो जाता है। अभिव्यक्ति के साधन, अर्थात्, भाषा, हमारे लिए सामाजिक है। इसमें उसके शब्द-संयोग, भाव-परम्परा और ज्ञान-परम्परा से पूर्ण हैं। अतएव हम अपने हृदयगत तत्त्वों को उनके मौलिक रूप रंग और भाव में स्थापित और प्रगट करने के लिए नये शब्द-संयोग बनाने या लाने पड़ते हैं। शास्त्रीय सन्दावली में वही तो, हमें नवीन वक्तव्य और भविष्य का सहारा लेना पड़ता है। भाषा ही, कला-शक्ति भी नव-नवीन रूप-विम्बों का विधान करती है, जिससे मनस्त्व अपने मौलिक रूप रंग में प्रकट हो सकें।

अभिव्यक्ति का सघर्ष दीर्घ होता है। कला का यह तीसरा क्षण दीर्घ होता है। उस सघर्ष में, अभिव्यक्ति के स्तर तक आते-आते, हमारे मनोमय तत्त्व रूप-बदलने लगते हैं। होता यह है कि उस सघर्ष के दौरान में भाषा के भीतर अवस्थित ज्ञान-परम्परा और भाव-परम्परा के कारण, जो पहले से ही शब्द-संयोग बने हुए हैं, उन शब्द-संयोगों के साथ अनिवार्य रूप से जुड़े हुए ओ अर्थानुपग हैं, उन अर्थानुपगों के प्रभाव में आकर, समशील-ममरूप अर्थानुपगों को आत्मसात् कर, मनोमय रूप तत्त्व अपने को और पुष्ट करते हैं। फलतः, वे इस हद तक बदल भी जाते हैं। अब वे अपने खास साइज और अपनी खास काट की अभिव्यक्ति पा सते हैं, तब उनके तत्त्व और रूप पहले से बहुत कुछ बदले हुए होते हैं। सामाजिक सम्पदा होने के कारण भाषा मनामय रूप-तत्त्वों को उनके प्रकट होने के दौरान में घटा बढ़ा देती है, और अनजाने ढंग में उनमें नये रूप-तत्त्व ला देती है। भाषा ही यह अभिव्यक्ति-सघर्ष भाषा का कुछ बदल देता है, उसे नवीन शब्द-संयोग, नवीन अर्थवत्ता और नयी भविष्य और व्यञ्जनाएँ देता है। इस प्रकार, कलाकार भाषा का भी निर्माण करता है। अभिव्यक्ति समाप्त होनी ही, उसके सघर्ष का अन्त होते ही, कला का तीसरा क्षण भी समाप्त होता है। अब कलाकृति सामने आ जाती है। अब उसमें केवल इधर-उधर कुछ शब्दों या स्वरों के फेरफार के सिवाय कुछ बाकी नहीं रह जाता।

यदि उपर्युक्त स्थापनाएँ सही हैं, तो उससे कई निष्कर्ष निकलते हैं। सृजन-प्रक्रिया के दौरान में वाक्य के मनोमय तत्त्व और रूप स्थिर नहीं होते। वे मनोमय तत्त्व-रूप तत्त्व नए अपने को विकसित और संशोधित करते जाते हैं, अपने को पुष्ट और प्रकाशान्वित करते जाते हैं जब तक कि अभिव्यक्ति में सम्पूर्णता आकर कला का तीसरा क्षण समाप्त न हो जाय। इसका अर्थ यह है कि जो महानुभाव आत्मोद्घाटन की ही वाक्य का उद्देश्य समझते हैं, आत्म-प्रकटीकरण प्रधान मानते हैं, वे सृजन-आत्म-प्रकटीकरण की प्रक्रिया हृदयगम नहीं कर सके

हैं। कवि अपने अन्तर में व्याप्त जीवन जगत् को प्रकट करता है। वह किसी भावोद्देश्य को प्रकट करता है, किन्तु यह भावोद्देश्य निरा व्यक्तिगत नहीं होता। सच तो यह है कि मनुष्य जब काव्य में अपने-आपको प्रकट करता है, तब वह केवल आत्म-प्रस्थापना ही नहीं करता, वरन् वह आत्म-औचित्य की स्थापना करता है। आत्म-औचित्य की स्थापना के द्वारा ही वह आत्म-प्रस्थापना करता है। फलतः, इस औचित्य-स्थापना की भावना से प्रेरित होकर, वह अपने भीतर जो कुछ उसका अपना विशिष्ट है, उसे सामान्य में— उस सामान्य में जिसे वह सामान्य समझता है—इतना अधिक मिला देता है, कि उस सामान्य के प्रवाह में बहकर उसका विशिष्ट आभूषण बदल जाता है। और जब वह विशिष्ट सामान्य में घुल-मिलकर रूपान्तरित हो जाता है, तब कवि आह्लाद और प्रकाश का अनुभव करता है। और उसे लगता है कि उसका विशिष्ट— जो अब विशिष्ट रहा ही नहीं—बहुत ही मार्मिक महत्त्व प्रकाश, मार्मिक महत्त्व-किरणें, विकसित कर रहा है। वह सामान्य क्या है? वे जीवन-मूल्य हैं, वे जीवन दृष्टियाँ हैं, जो कवि ने अपने बाह्य विस्तृत जीवन में पायी हैं। दूसरे शब्दों में, उसके अन्तर में व्याप्त वे जीवन-मूल्य और मह जीवन-दृष्टि बाह्य जीवन-जगत् का ही मनोवैज्ञानिक रूप हैं।

सृजन-प्रक्रिया के दौरान में एक विलक्षण बात घटित होती है। एक तो यह कि विशिष्ट जब सामान्य में घुलता है, तब उस विशिष्ट के कारण कवि की आत्म-लीन रक्षा का जो सवेदनात्मक पुंज है वह तो स्थायी रहता है, किन्तु उस बढ़ता के घेरे की दीवारें टूट जाती हैं। इस प्रकार कवि-मन, सवेदनात्मक पुंज धारण करते हुए भी, जो पुंज उसकी आत्मलीन स्थिति में उदबुद्ध हुए थे—सामान्य भूमि पर आकर जीवन-मूल्य और जीवन दृष्टियों से समन्वित होने से—अपने को उन सवेदना-पुंजों से ऊपर उठा हुआ अर्थात् तटस्थ महसूस करता है, तथा वे सवेदना-पुंज जीवन-मूल्यों और जीवन-दृष्टियों से तथा पूर्वगत अनुभवों से मिलकर अपने को व्यापक महत्त्व और प्रकाश से युक्त कर लेते हैं। अतएव उन सवेदना-पुंजों में दर्शक-मन को एक अद्वितीय आनन्द प्राप्त होता है। इस प्रकार दर्शक-मन अपने को एकदम तटस्थ, तो, दूसरी ओर, एकदम रसमग्न अनुभव करता है। विशिष्ट को सामान्य बनाने के हेतु, कवि-मन वेदनात्मक उद्देश्य से प्रेरित होकर निरन्तर भाव-सन्धोध्य और भाव-सम्पादन करता जाता है। यह कवि की आन्तरिक प्रक्रिया का अंग है। सच तो यह है कि कविता एक सांस्कृतिक प्रक्रिया है।

अभिव्यक्ति प्राप्त होने पर, भाव-पक्ष का सामाजीकरण हो जाता है। सृजन-प्रक्रिया के अन्तर्गत विशिष्ट को सामान्य बनाने की यह क्रिया तभी से शुरू हो जाती है, जब कवि कला के प्रथम क्षण में अन्तर-नेत्रों से उस तत्त्व को देखने लगता है, कि जो तत्त्व उन अन्तर-नेत्रों के सामने तरंगामय और उद्घाटित हो उठता है। आगे चलकर, समरूप अनुभवों से मिलते हुए, वह मनोमय तत्त्व जब जीवन-मूल्यों और जीवन दृष्टियों से अपना सगम करता है, तब वह ओर भी सामान्य हो उठता है। प्रश्न यह है कि वे जीवन-मूल्य और जीवन दृष्टियाँ किसकी हैं? (वे जीवन व्यक्त की तो वे ही ही नहीं सबकी)। वह सामान्य भूमि किसकी है? यह प्रश्न स्वाभाविक है। यह प्रश्न हमें समाजशास्त्रीय आलोचना

की ओर ले जाता है। आगे चलकर जबकि कवि अपने मनोमय तत्त्व-रूप को बाह्य अभिव्यक्ति के संचि में ढालने लगता है, या जब वह बाह्य अभिव्यक्ति को अन्तर-अभिव्यक्ति (मनोमयतत्त्वात्मक रूप) के साइज की, काट की, रंग की, बनाने लगता है, तब उसकी आँखों के सामने जो सौन्दर्य-प्रतिमान होता है, वह सौन्दर्य-प्रतिमान किस सौन्दर्याभिरुचि ने, किस वर्ग की सौन्दर्याभिरुचि ने, उत्पन्न किया है, यह प्रश्न स्वाभाविक हो उठता है। सौन्दर्याभिरुचि यदि मात्र व्यक्तित्व-जन्य होती तो बात अलग थी। किन्तु सौन्दर्याभिरुचि का वह फ्रेम, मात्र व्यक्तित्वजन्य नहीं है। अतएव यह प्रश्न विलकुल स्वाभाविक है कि उस वर्ग ने सौन्दर्याभिरुचि के उस फ्रेम का विकास किया तो क्यों किया, उसका औचित्य क्या है, सीमाएँ क्या हैं, आदि-आदि।

ध्यान रहे कि सौन्दर्याभिरुचि अपनी रक्षा के लिए सेंसरों का भी विकास करती है। प्रश्न यह है कि सेंसर किन मनस्तत्त्वों के विरुद्ध हैं, क्यों हैं, क्या इसका विश्लेषण आवश्यक नहीं है? उदाहरण के लिए, आज की नयी कविता में कर्कश विद्रोह-स्वर, अथवा गली-कूबो की धूल और मिट्टी की व्यग-तस्वीर, अथवा क्रान्तिकारी चण्डला सौन्दर्यजनक नहीं समझी जाती। भद्रवर्ग की बैठक में सुनायी गयी ऐसे भावोंवाली कविताओं के प्रति प्रतिष्ठित महारथियों ने अविश्वास-अरुचि और बैराग्य ही प्रकट किया। उन्होंने बार-बार यह कहा कि उन्हें प्रतीत नहीं होता कि वह स्वर वस्तुतः आत्मानुभूति है। अर्थात्, उन्होंने उस पर अविश्वास किया। दूसरे शब्दों में, नयी कविता खाम काट की, खास झँसी की होने के अलावा कुछ विशेष विषयों और मनस्तत्त्वों तक ही सीमित रहनी चाहिए। स्पष्ट है कि उनकी सौन्दर्याभिरुचि एक विशेष वर्ग की है, जिस विशेष वर्ग ने विशेष वर्ग-स्थिति में ही उस विशेष सौन्दर्याभिरुचि का अंगीकार किया है। और उस अभिरुचि के अन्तर्गत सेंसर काफी सक्रिय है। उच्च-मध्यवर्गीय सौन्दर्याभिरुचि के अधीन हो निम्न मध्यवर्गीय कविजन, जाने-अनजाने, उस फ्रेम के कारण सेंसर लगाते रहते हैं, और इस प्रकार अपने मानव-स्पन्दन और मर्मानुभव काटते रहते हैं। निस्सन्देह, सौन्दर्याभिरुचि और उसके अधीनस्थ सेंसर के विश्लेषण के सिद्धिसिद्धे में हम उस सौन्दर्याभिरुचि और सेंसर की सामान्य भूमि, अर्थात् वर्गीय भूमि, तक पहुँचना ही पड़ता है।

सच तो यह है कि काव्य की विशिष्ट और सामान्य भूमियों को पूर्णतः समझने का अभी प्रयास नहीं किया गया है, अथवा उन उपायों में सर्वांगीण पूर्णता नहीं आ पायी है। जो हो, यह सही है कि कविता में कवि का आत्मोद्घाटन उतना विश्वसनीय नहीं है, जितनी कि उसकी सामान्य भूमि।

सृजन-प्रक्रिया के उपर्युक्त विश्लेषण से जो दूसरा महत्वपूर्ण निष्कर्ष निकलता है, वह यह है कि यदि कलाकार के तीनों दायें पूर्ण न हुए, या उनमें शिथिलता आयी, तो कविता मुन्दर नहीं होगी। उसके तत्त्वों में निखार नहीं आयेगा। जो कविताएँ दुर्बोध हो जाती हैं, उन कविताओं में मन-रस-मग्नता के माध्य-ही-साध पर्यालोचनपूर्ण तटस्थता का निर्बाह नहीं कर पाता। तटस्थता के पूर्ण निर्बाह के अभाव का प्रमुख कारण यह है कि वह अपनी वेदनाओं की जीवन मूल्यों और जीवन-दृष्टियों के प्रकाश में नहीं देख रहा है, कि वह अभी भी व्यक्त्तिवद्ध है, आत्मग्रस्त है। वे दृष्टियाँ और वे मूल्य उमके सम्बन्धित तत्त्वों का अंग नहीं बनी

हैं, उनका सामाजीकरण नहीं हुआ है। मैं कला के दूसरे क्षण की बात कर रहा हूँ। फलतः, कवि अपने आत्मलीन भाव को तो देख पाता है, किन्तु उनको पूर्व-गत अनुभवों से प्रकाशित और जीवन मूल्यों से समन्वित करनेवाला जीवन-दृष्टि से एकात्म नहीं कर पा रहा है। इस सामान्य भूमि पर खड़े होकर वह तटस्थ हो सकता है। जब तक उसकी वेदना व्यापक मार्मिक अर्थ नहीं देती, तब तक कला का दूसरा क्षण मिद्ध-सम्पन्न हो नहीं हो सकता। मद्योप में, वह उस सामान्य भूमि और अपनी विशिष्ट अनुभूति को समन्वित और एकात्म नहीं कर पाता। फलतः, वह मात्र आत्मग्रस्त होकर रह जाता है। इससे विपरीत, जिन कवियों के पास अपने संवेदन निधिल हैं, वे मोघ ही तटस्थ हो जाते हैं, अपने से वे जल्दी मुक्ति प्राप्त कर लेते हैं, किन्तु मनोमय तत्त्व में संवेदनात्मक आनन्द प्राप्त होने की दशा क्षीण होने के कारण, वे उस मनोमय तत्त्व के संवेदन-सुखों को ही ग्रहण नहीं कर पाते। फलतः उनकी कविता रिकर रह जाती है, शुष्क हो जाती है। मनोमय तत्त्व के संवेदन-सुखों को प्राप्त करना कवि का आद्य-प्राथमिक वर्तमान्य है। वे उसे ही भूल जाते हैं। साथ तो यह है कि कवि सृजन-प्रक्रिया के दौरान में निराला जीवन जीता है। उस जीवन को उसे ईमानदारी से आग्रहपूर्वक ध्यानशील होकर जीना चाहिए। नहीं तो बीच-बीच में सौत उबड़ जायेगी और उसके फलस्वरूप काव्य में खोटा पैदा होगी।

सृजन-प्रक्रिया के उपयुक्त-विश्लेषण में एक तीसरा निष्कर्ष निकलना है। वह यह है कि कवि को संवेदन-क्षमता, कल्पना की संश्लेषण-शक्ति और बुद्धि की विश्लेषण-शक्ति, इन तीनों में से कोई भी दान कमजोर हुई, तो मनोमय तत्त्व-रूप अपनी-अपनी सही-सही ऊँचाई को नहीं प्राप्त कर सकेगा। इसके साथ अभिव्यक्ति-सामर्थ्य को भी जोड़िये। अभिव्यक्ति-समरथा को प्राप्ति के लिए निरन्तर सघर्ष आवश्यक है। यह प्रयत्नसाध्य है और अभ्यासवश है।

हमारे जन्मकाल से ही शुरू होनेवाला हमारा जो जीवन है, वह बाह्य जीवन जगत् के आभ्यन्तरीकरण द्वारा ही सम्पन्न और विकसित होता है। यदि वह आभ्यन्तरीकरण न हो तो हम कृमि—पानी का जीव हाथड़ा—बन जायेंगे। हमारी भाव-सम्पदा, ज्ञान सम्पदा, अनुभव-समृद्धि उस अन्ततत्त्व-व्यवस्था ही का अभिन्न अंग है, कि जो अन्ततत्त्व-व्यवस्था हमने बाह्य जीवन-जगत् के आभ्यन्तरीकरण से प्राप्त की है। हम मरते दम तक जीवन-जगत् का आभ्यन्तरीकरण करते जाते हैं। किन्तु साथ ही, बातचीत, बहस, लेखन, भाषण, साहित्य और काव्य द्वारा हम निरन्तर स्वयं का बाह्यीकरण करते जाते हैं। बाह्य का आभ्यन्तरीकरण और आभ्यन्तर का बाह्यीकरण एक निरन्तर चक्र है। यह आभ्यन्तरीकरण तथा बाह्यीकरण मात्र मननजन्य नहीं चरन् कर्मजन्य भी है। जो हो, कला आभ्यन्तर के बाह्यीकरण का एक रूप है।

बातचीत, बहस, भाषण, लेखन, चित्रकला, काव्य-साहित्य, आदि द्वारा हम बाह्य जीवन जगत् के साथ या तो सामंजस्य उत्पन्न करते हैं (या उस सामंजस्य के अनुकूल प्रस्तुत होते हैं), अथवा उसके साथ हम द्वन्द्व में उपस्थित होते हैं। काव्य भी या तो बाह्य जीवन-जगत् के साथ सामंजस्य में या उसके अनुकूल उपस्थित होता है, अथवा उसके साथ द्वन्द्व रूप में प्रस्तुत होता है, अथवा काव्य प्रवृत्ति (बातचीत, भाषण, लेखन, के समान ही) एक स्तर या क्षेत्र में सामंजस्य, और

दूसरे स्तर या क्षेत्र में द्वन्द्व, जो लेकर प्रस्तुत होती है। संक्षेप में, आभ्यन्तर या बाह्यीकरण, विश्वव्यापी सामंजस्य या द्वन्द्व अथवा दोनों के भिन्न रूप में उपस्थित होना है। कला इस नियम का अपवाद नहीं है।

आज की कविता में उक्त सामंजस्य से अधिक द्वन्द्व ही है। इसलिए उसके भीतर तनाव या घिराव का वातावरण है। आज का पद्याभास गद्य, मुरझा, यह बात व्यक्त करता है कि इसमें सुमधुर लयात्मक किन्तु गणितन्त्रीय छन्दों का स्थान नहीं। संक्षेप में, इस पार्श्वभूमि को देखकर ही वर्तमान कविता की विवेचना होगी चाहिए।

किन्तु, आवश्यकता इस बात की है कि हम इस द्वन्द्व को पूर्णतः समझे और तदनुसार अनुभव-समृद्धि बढ़ाएँ। मेरा अपना मत है कि हमारे साहित्य चिन्तन या कलात्मक दृष्टि का विकास तभी होगा, जब हम वास्तविक जीवन में व्यापक तथा विविध जीवनानुभवों से सम्पन्न होंगे, तथा हम दिक्षुब्ध उत्पीडित मानवता के (वायवीय नहीं, पूर्ण) आदर्शों से एकात्म होंगे। हमें बिना तत्त्व-समृद्धि और तत्त्व परिष्कार की समस्या अधूरी ही रह जायेगी। लेकिन पता नहीं क्या, मुझे यह विश्वास है कि नयी काव्य प्रवृत्तियाँ चाहे वे गीत रूप में ही क्यों न आये—उक्त कार्य कर सकेंगी।

वास्तविक जीवन-जगत् के मार्मिक पक्षों को प्रकट करने के लिए, दूसरे शब्दों में, हमारे आभ्यन्तर में व्याप्त वास्तविक जीवन-जगत् के मार्मिक पक्षों की अभिव्यक्ति के लिए, हमें कुछ खतरों से सावधान रहना होगा।

कुछ खतरे

एक खतरा है जड़ीभूत सौन्दर्याभिर्हचि का। नयी काव्य-प्रवृत्ति के क्षेत्र के कुछ महान् व्यक्तित्व, अपनी वर्गीय अभिर्हचि के फलस्वरूप, सौन्दर्य का जो प्रतिमान हमारे सामने रखते हैं, उसमें जब तक व्यापक संशोधन नहीं होगा, तब तक हम अपने ही जीवन-अनुभवों का पूर्ण और प्रभावशाली चित्र उपस्थित नहीं कर सकते। जो काव्यात्मक व्यक्तित्व एक भन्द सन्तूक (क्लोस्ड सिस्टम) बनाता है, ('तुम नहीं व्याप सकते, तुममें जो व्यापा है, उसी को निवाहो') वह जड़ीभूत सौन्दर्याभिर्हचि ही प्रस्तुत कर रहा है। इस तरह की जड़ीभूत सौन्दर्याभिर्हचि के फलस्वरूप ही, कुछ साहित्यिक समाजशास्त्री अपने दर्रे के बाहर के क्षेत्र में प्रचलित नयी काव्य समृद्धि में विद्रूपता के अनिश्चित कुछ नहीं देखते। यदि हमें वैविध्यपूर्ण, परस्पर द्वन्द्वमय, मानव-जीवन के (अपने अन्तर में व्यापित) मार्मिक पक्षों का वास्तविक प्रभावशाली चित्रण करना है, तो हमें जड़ीभूत सौन्दर्याभिर्हचि और उसके संसार त्यागने होंगे, तथा अनवरत रूप से अपने ढाँचे और क्रमों में संशोधन करते रहना होगा। मनुष्य-जीवन का कोई अंग ऐसा नहीं है जो साहित्याभिव्यक्ति के अनुपपन्न हो। जड़ीभूत सौन्दर्याभिर्हचि एक विशेष शैली को दूसरी विशेष शैली के विरुद्ध स्थापित करती है। गीतों का नयी कविता से कोई विरोध नहीं है, न नयी कविता को उसके विरुद्ध अपने को प्रतिष्ठापित करना चाहिए। आवश्यकता इस बात की है कि जीवन में नये तत्त्व आये, न कि [दिमी] काव्य-शैली की धारा की समानता हो। किन्तु जड़ीभूत सौन्दर्याभिर्हचि जड़शैली का विरोध पैदा करा देगी। यह स्वयं अपनी धारा का विभाग भी

कुण्ठित करेगी, साथ ही पूरे माहित्य का ।

नयी कविता के विभिन्न कवियों की अपनी-अपनी विरोध शैलियाँ हैं। इन शैलियों का विकास अनवरत है। आगे चलकर जब वे प्रौढ़तर होंगी, नयी कविता विशेष रूप से ज्योतिर्मान होकर सामने आयेगी। साथ ही, नयी कविता में स्वयं कई भाव-धाराएँ हैं, एक भाव-धारा नहीं। इनमें से एक भाव-धारा में प्रगतिशील तत्त्व पर्याप्त हैं। उनकी समीक्षा होना बहुत आवश्यक है। मेरा अपना मत है, आगे चलकर नयी कविता में प्रगतिशील तत्त्व और भी बढ़ते जायेंगे और वह मानवता के अधिवाधिक समीप आयेगी।

[कृति, फरवरी 1960 में प्रकाशित। नयी कविता का आरम्भसंदर्भ में संकलित]

नयी कविता की अन्तःप्रकृति : वर्तमान और भविष्य

नयी काव्य-धारा के सम्बन्ध में न मालूम कितनी ही बार विस्तारपूर्वक चर्चा हो चुकी है। पत्र-पत्रिकाओं में लेख इत्यादि के प्रकाशनों के साथ-ही-साथ अब तो पुस्तकें भी निकल आयी हैं। अनेक लेखकों ने अपनी बानें समझ-समझाकर पाठकों के सामने उपस्थित की हैं। नयी काव्य धारा अब हिन्दी साहित्य-क्षेत्र में प्रधान धारा बन उपस्थित हुई है। यही नहीं, अब वह कहानी-साहित्य को भी प्रभावित कर रही है। नयी कहानी नामक जो एक नये ढंग की कहानी हिन्दी साहित्य-क्षेत्र में आ रही है, वह एक तरह से, कहा जाये तो, नयी कविता की देखा-देखी, या उससे किसी-न-किसी प्रकार से प्रेरित, नयी कहानी है।

लेकिन, बावजूद इसके, नयी कविता का विरोध अभी भी होता रहता है। यह विरोध कभी दबे और कभी खुले स्वर से, कभी आदर्श के नाम से तो कभी काव्य-भाषा के नाम से, होता ही आया है। अभी भी वह जारी है।

इसके पहले कि हम इस विरोध के रूख को जानें, यह आवश्यक है कि हम सरसरी तौर पर नयी काव्य प्रवृत्ति के अन्त स्वरूप को पहचानने की कोशिश करें।

सबसे पहली बात जो जानने की है यह कि आज की नभ्यतावस्था में, आज की समाजावस्था में, जो जीवन प्रमथ उपस्थित होते हैं, जो वास्तविक अनुभूतियाँ हमें होती हैं, जो वास्तविक अनुभव हमें होते हैं, वे बार-बार उत्पन्न ऐसी संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ हैं जो हम अपनी परिस्थिति और परिवेश के साथ किया करते हैं। ये संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ वास्तविक जीवन प्रमथों में होने के कारण मूर्त होती हैं। और उनके सन्दर्भ का एक सूत्र परिस्थिति और परिवेश में होता है, तो उसी सूत्र का दूसरा छोर मानव-अन्तःकरण में होता है। इस तथ्य को हमें

भूलना नहीं है कि ये प्रतिक्रियाएँ वास्तविक जीवन-प्रसंगों में वास्तविक परिवेश के प्रति वास्तविक मानव-अन्तःकरण में उत्पन्न होती हैं।

लेखक या तो इन मूर्त संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं को ध्यान करता है, अथवा हृदय में मचिन इन संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं के पूजो को, उनके सामान्यीकरणों का, इन संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं से उत्तेजित स्वप्नों को, अथवा इन संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं द्वारा प्रेरित अन्य भावों या विचारों को, काव्य में व्यक्त करता है। चाहे वह विचार व्यक्त करे, चाहे भाव, अथवा कोई कल्पना चित्र या स्वप्न ही उपस्थित क्यों न करे, उसका मूल आधार, उसका प्रेरणात्मक तत्त्व, और उसका रूप और आकार, उसके ताने बाने, उसके अन्तःगूँथ, उन संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं से बने होते हैं, जो संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ मनुष्य आज की समाज-वस्था के अन्तर्गत जीवन-प्रसंगों और जीवन स्थितियों में प्राप्त वास्तविक परिवेश और वास्तविक परिस्थितियों के प्रति किया करता है। दूसरे शब्दों में, नयी काव्य-धारा का प्राण है वास्तविक संवेदनात्मक और बौद्धिक समसामयिकता।

आज के कवि के अन्तःकरण में जो बड़बुआहट, दुस्मानुभव, आरमात्मानि, सौन्दर्यासक्ति, आलोचनशीलता आदि-आदि भाव हैं, वे सब आधुनिक समाज-वस्था के अन्तर्गत उपस्थित जीवन-प्रसंगों में, अर्थात् वास्तविक और परिस्थिति के प्रति, संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं के पूज हैं, अथवा उनके आधार पर किये गये सामान्यीकरण हैं। उनमें जो भाव-दृष्टि प्रकट होती है, वह भाव-दृष्टि उस संवेदनात्मक स्थिति में पड़े हुए मनुष्य की भाव-दृष्टि है। इसी को बहुत-से लोग आधुनिक भाव बोध भी कहते हैं।

किन्तु, आधुनिक भाव बोध की जिम ढंग से परिभाषा की गयी है, उससे सबका सहमत होना कठिन हो जाता है। यह क्यों है, किम प्रकार है, यह आगे बताया जायगा।

नयी काव्य-प्रवृत्ति की दूसरी विशेषता है पुरानी काव्य-भाषा का त्याग, और ऐसी सामान्य भाषा का प्रयोग जिसका उपयोग वातचीत में किया जाता है। छायावादी काव्य भाषा लाक्षणिक और अलंकरण-प्रधान थी, उसका प्रयोग शिक्षित समुदायों के वार्तालाप में नहीं होता था। न इस समय होता है। सामान्य वातचीत में साधारण रूप से जिन शब्दों का प्रयोग होता है वे सब नयी कविता में ग्राह्य हो सकते हैं, बशर्ते कि काव्यात्मक अर्थस्रोतन की क्षमता रखते हो। ऐसा क्यों? सामान्य वार्तालाप या चर्चा या वातचीत की भाषा का ही प्रयोग क्यों?

इसका कारण यह है कि संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ जो मन में उठती हैं, वे किसी काव्य-भाषा के वस्त्र पहनकर नहीं आती। काव्य-भाषा का आदर्श तो यह होगा चाहिए कि वह उत्तेजित शारीरिक चेष्टा के रूप-जैसी ही प्रत्यक्ष प्रतीत हो। चूँकि यह सब विषयों में सर्वत्र सिद्ध नहीं हो सकता, इसलिए स्वर को साधा जाना चाहिए। स्वर को साधा भी जाता है। स्वर का अर्थ है सहजा। नयी काव्य-प्रवृत्ति की काव्य भाषा यद्यपि वातचीत के बहुत निकट आ गयी है, किन्तु यह नैकट्य काव्यात्मकता के त्याग अथवा भावना की शिथिलता के कारण यदि उत्पन्न है तो वह निःसन्देह निरर्थक है। ऐसी कविता में संवेदनाघात नहीं होगा। ध्यान में रखने की बात है कि नयी काव्य-भाषा में सामान्य वार्तालाप की भाषा के प्रयोग का अर्थ यह नहीं होता कि उसमें संस्कृत शब्दों का त्याग हो, न वंसा

माना ही जाता है।

नयी कविता की काव्य-भाषा अभी भी विवादास्पद है। इसीलिए अनेक प्रकार के भाषा-रूप हम उसमें दिखायी देते हैं। महरव की बात केवल इतनी ही है कि पुरानी भावुकता प्रधान अलकृति-मूलक काव्य-भाषा का प्रयोग खप नहीं सकता। उसका सबसे बड़ा कारण यह है कि पुराने काव्य में हमें भावना की अतिशयोक्ति और भावों की अतिरजना दिखायी देती है। इसके विपरीत, संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ विशेष मात्रा और विशेष अनुपात में होती हैं। उसी मात्रा और अनुपात के शब्दाघात करना आवश्यक है। मात्रा और अनुपात का सही-सहीपन अत्यन्त महत्त्व की बात है।

अब आप छन्दों पर आइए। नयी कविता का प्रयोगवादी कविता में नियम-बद्ध छन्दों का प्रयोग कम होता है। इसका अर्थ यह नहीं कि इस काव्य-प्रवृत्ति में छन्दों का निषेध है। इस घारा के अन्तर्गत अनेक कविताएँ छन्दोबद्ध हैं। ध्यान में रखने की बात है कि उसमें गीत भी लिखे गये हैं। गीत-काव्य का निषेध उसमें नहीं है। अनेक नये कवियों में गीतात्मकता है। मुक्त छन्द प्रसाद और निराला ने भी खूब लिखे। यहाँ तक कि पद्याभास गद्य भी हमें निराला में मिलता है।

तारसप्तक वालों ने छायावादियों के इस नये छन्द प्रयोगों की स्वाधीनता का पूरा लाभ उठाया। आगे चलकर मुक्त छन्द को ही नये कवियों ने पद्याभास गद्य का रूप दिया। पद्याभास गद्य का प्रचार इतना क्योकर हुआ ?

सबसे पहले तो यह बनाई कि पद्याभास गद्य में बाह्य-परिवेश से की जाने-वाली संवेदनात्मक प्रतिक्रियाओं और भाव-प्रक्रियाओं को उनके सहज प्रवाही और पूर्ण रूप में उपस्थित किया जा सकता है। पद्याभास गद्य में, काव्य उसी प्रकार पढ़ा जाना चाहिए जिस प्रकार गद्य। हमारे यहाँ छन्द की भाषा गद्य की भाषा जैसी नहीं पढ़ी जा सकती। अगर आप दोनों की तुलना कर देखें तो आपको स्पष्ट भेद मालूम होगा। धारणा यह है कि गद्य की भाषा अधिक स्वाभाविक है, उसमें भाषा का स्वाभाविक स्वर, उसका सहजा, उच्चारण-विधि, इन सबकी समुचित रक्षा होती है।

ये सब बातें मैंने आपके सामने परिचयात्मक रूप से ही रखी हैं। मैं आपके सामने जो बातें विशेष रूप से रखना चाहता हूँ, वे आगे आयेंगी। यह सबको मालूम है कि बाह्य परिस्थिति या परिवेश से की गयी संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ और उनका सामाग्यीकरण नव-काव्य में व्यक्त होता है। इसीलिए उसमें एक गहरी सम-मामयिकता है।

इस बात को मैं अब दूसरे ढंग से कहना चाहता हूँ। ससार को जीवन-जगत् की देखने की छायावादी दृष्टि में हमें अतिशय भावुकता और आध्यात्मिकता के

त्मक, विवेचनात्मक, विश्लेषणात्मक तत्त्व बहुत कम दिखायी देते हैं। इसलिए, मेरा अपना यह खयाल है कि नयी काव्य-दृष्टि को हम बोद्धिक नहीं कह सकते। यह मोचना गलत है कि जहाँ भावुकता का अर्थात् भावात्मक न्याकुलता का,

अभाव है, वही वीर्यता है। वीर्यता, वस्तुतः, ज्ञान-दृष्टि है। ज्ञान में तथ्य-बोध, विवेचन, विश्लेषण और मूल्यांकन होना है।

[अपूर्ण, रचनाकाल अनिश्चित। सम्भवतः 1959 के बाद]

नयी कविता : निस्सहाय नकारात्मकता

नयी कविता के वर्तमान स्वरूप के प्रति बहुरूपी में प्रसन्नोप है—स्वयं उन बहुत-से कवियों में भी, जो इस धारा के अग्र हैं। ऐसी स्थिति में यह स्वाभाविक ही है कि इस धारा का विश्लेषण विवेचन स्वयं के लोचन करें जो एक ओर तो इस धारा के अग्र हैं तो दूसरी ओर उससे असन्तुष्ट भी हैं। असन्तोष प्रगति का लक्षण माना जाता है, किन्तु वह उसका वास्तविक लक्षण तो तब सिद्ध होगा, जब प्रगति वस्तुतः हो, होकर रहे।

काव्य का उपयोग और विकास, निःसन्देह, एक जटिल प्रक्रिया है। केवल कवि प्रतिभा पर ही काव्य की उन्नति निर्भर नहीं है। हाँ, उसकी उन्नति के लिए जो तत्त्व आवश्यक होते हैं। उनमें कवि की क्षमता भी एक तत्त्व है, किन्तु केवल वही पर्याप्त नहीं होता। उदाहरणार्थ, पश्चिमी जगत् की द्वितीय युद्धोत्तर कविता में यद्यपि नया मोड़ आया है, फिर भी द्वितीय युद्ध के पूर्व उसकी जो उठान थी, उसकी ऊँचाई तक वर्तमान काव्य नहीं पहुँचा है—यह विज्ञा की राय है। सम्भव है, अनेक अन्य 'विज्ञ' इस बात को काटने के लिए कुछ युक्तियाँ और प्रमाण प्रस्तुत करें। किन्तु यह निश्चित तथ्य है कि काव्य-साहित्य की उन्नति उत्तरात्तर और अनवरत होती जाये, यह अनिवार्य नियम नहीं है।

हिन्दी के वर्तमान काव्य साहित्य के प्रति कुछ लोगो में जो असन्तोष है, उसे देखकर यह कहना पड़ता है कि यह असन्तोष इसलिए है कि काव्य में जो कुछ वे कहना या देखना चाहते हैं वह प्रकट नहीं होता है या नहीं हो पाता। कोई चीज वही खो गयी है, गुम गयी है। जो बुनियादी है बुनियादी होकर सताती है, वह नहीं मिल पाती। उच्छ्वास की कमी नहीं, वातावरण-चित्रण, प्रतीकात्मक भाव व्यञ्जना, अनूठी शैली—जो हाँ, सब कुछ है, किन्तु जीवन का जो मूल सत्य है, वह तिरोहित है। शायद, सत्य है भी कि नहीं इसमें सन्देह है, किन्तु असत्य भी जीवन का सत्य है, वह पूर्णतः चित्रित हो। सो, वह भी नहीं। एक निःसहाय नकारात्मकता, अथवा अधिक से अधिक, जीवन के छिटपुट चित्र, जिसमें कभी आलोचनात्मकता है तो कभी औदासीन्य का कल्प। इस स्थिति के विरुद्ध, काव्य स्थिति के विरुद्ध, स्वयं कवि ही विद्रोह कर उठता है (भले वह उसे कहे या न कहे)। हाँ, यह सही है कि जीवन के इन छिटपुट चित्रों में भी भाव गम्भीरता है तथा सच्चाई होती है (नहीं भी होती है)। फिर भी उससे मन्तोष नहीं हो पाता। कुछ और चाहिए, और, और!—वह चाहिए जो जीवन को उसकी समग्रता में, उसकी सारी विशेषताओं सहित प्रकट करे। केवल छिटपुट प्रयत्नो

मे (और उसकी चाहवाही में) अब मजा नहीं आता ।

इसलिए कुछ लोग 'खोज' पर विश्वास करते हैं। सतत अन्वेषण, सतत अनुसन्धान के पथ का नाम लेनेवाले लोग कम नहीं । किन्तु अनुसन्धान और अन्वेषण का थियेराइजेशन (केवल विचारणा, केवल सिद्धान्त स्थापना) ही किया जाता है । अधिक-से-अधिक, वह आत्मान्वेषण और आत्मानुसन्धान बनकर रह जाता है, जिसके आवेग में दो-चार, पाँच दस, दस बीस कविताएँ बनाकर मामला ठप्प हो जाता है । और ऐसी कविताओं में आवृत्ति, पुनरावृत्ति, आवृत्ति पुनरावृत्ति । फिर वही दुश्चक्र चानू । संक्षेप में, एक घेरा बन गया है, उसमें से निकलना मुश्किल है ।

इस प्रकार के या ऐसे ही किसी अन्य प्रकार के विचार सुनने का अवसर मिला करता है । बहुत-से लोग पश्चिमी काव्याभ्यासी होकर अनुवाद कार्य में इसलिए तल्लीन हैं कि उस अभ्यास के द्वारा उन्हें नयी अभिव्यक्ति प्राप्त हो सकेगी । ऐसे कवियों के मन में यह भाव प्रधान हो उठा है कि अभिव्यक्ति-शैली प्राप्त करने से हमारी कुछ कमियाँ दूर हो सकेंगी । अनएव, अनुवाद-कार्य काव्याभ्यास का आवश्यक अंग माना जा रहा है ।

इस सम्बन्ध में भी कुछ विचार हो जायें । पहली बात तो यह है कि मनुष्य का कोई सच्चा श्रम अवधारण नहीं जाता । इसलिए काव्यानुवाद का भी नि सन्देह, अपना एक महत्त्व है । मन्त रामदास ने कवि को शब्दों का ईश्वर कहा था । किन्तु, हमारे प्राचीन मिडान्त-भास्त्री प्रतिभा के अतिरिक्त निपुणता और अभ्यास को महत्त्व देते आये हैं । आज के युग में, जबकि परिवर्तन की गति द्रुततर है, जबकि जगत् अधिकाधिक परस्पर-सम्बद्ध और संक्षिप्त होना जा रहा है, जबकि घटनाओं का वेग तीव्र होकर सामाजिक जीवन में तरह-तरह की छ्वनि-प्रतिछ्वनियाँ उत्पन्न कर रहा है, जबकि मन में तरह-तरह के घात-प्रतिघात हो रहे हैं, जबकि व्यक्ति-जीवन में भाँति-भाँति के उत्तरदायित्व प्रधान हो रहे हैं, सामाजिक जीवन जटिल होकर वर्तमान-भावना ग्रन्थिल हो गयी है—तो ऐसी स्थिति में मन के भीतर जो उद्वेग है, जो एकालाप है, जो सुर है, उसकी प्रभावमय अभिव्यक्ति के लिए नि सन्देह शब्द-सम्पदा चाहिए, अभिव्यक्ति का अभ्यास चाहिए । यदि विदेशी लोगों ने सहायता मिल सकती हो तो उसे लेने में मुझे कोई हर्ज नहीं दीखता ।

किन्तु (और यह बहुत बड़ा किन्तु है), यह विदेशी सहायता भारतीय जीवन का, हमारे अन्तर्जीवन का, कवि-जीवन का, स्थान ग्रहण नहीं कर सकती, हमारे मूल उद्देश्यों का स्थान नहीं ले सकती, हमारी जीवन-दिशा का स्थान नहीं ले सकती । वह तभी स्वीकरणीय या अस्वीकरणीय है जबकि हम अपने वस्तु-तत्त्व में पूर्णतः मचेत हों । अपनी भाषा, अपना इतिहास, अपनी संस्कृति और साहित्य के तीव्र रामायणिक द्रव में गलकर ही, उसमें एकीभूत होकर ही और विश्व-जीवन की विकीर्णशील किरणों में दोग्धिन होकर ही, हमारे वस्तु-तत्त्व जब निखर उठें, तब उस वस्तु-तत्त्व के आग्रहों और अनुरोधों को पूरा करने के लिए ही वह सहायता आवश्यक है । वह ज़रूर ली जानी चाहिए । यदि हमारी ऐसी स्थिति नहीं है, तो नि सन्देह वह सहायता प्रतिकूल है । निष्कर्ष यह कि मुख्य प्रश्न जीवन-चेतना का प्रश्न है, न कि अभिव्यक्ति-सम्पदा के अन्वेषण का ।

यह विलकुल सही है कि कवि को पण्डित, आचार्य या सम्पादक होने की आवश्यकता नहीं है, उसके काव्य का सौन्दर्य, उसके पाण्डित्य और आचार्यत्व पर निर्भर न होकर, उसकी भाव-समृद्धि और अभिव्यक्ति-क्षमता पर निर्भर है। किन्तु मुख्य बात यह है कि भाव-समृद्धि और अभिव्यक्ति-क्षमता, दोनों एकीभूत सघनित स्थिति में बहुत कम पायी जाती हैं। अगर सचमुच वैसा होता तो क्या बान धी ! शायद इसीलिए मनुष्य अम्पास की आवश्यकता है। किन्तु इसके तथा अन्य बातों के अतिरिक्त, काव्य सौन्दर्य के लिए एक और चीज की जरूरत है। वह है सौन्दर्य की पियेरी।

आप मानिए या न मानिए, मरा सज्जुवाँ यह है कि रचनाकार के मन में सौन्दर्य का कोई नमूना, कोई डिजाइन, कोई पैटर्न होता जरूर है। लेखक यह कागिग करता है कि उसकी कृति नमूने के समीपतर हो। इसी बात को मैं दूसरे शब्दों में कहना हूँ। सौन्दर्य सम्बन्धी कोई कल्पना-कृति है जिसे हम यदि वैचारिक शब्दावली में कहें तो पियेरी कह सकते हैं। यह गद्य है कि कवि रचना करते समय उससे इन प्रकार सचेत नहीं रहता, मानो वह कोई बाह्य बिन्न हो या बाह्य सिद्धान्त हो। किन्तु सौन्दर्य-सम्बन्धी वह कल्पना-कृति, पियेरी के तत्त्व या सिद्धान्त के तत्त्व अवश्य रखती है। सौन्दर्य-सम्बन्धी लेखक की वह मान्यता, जिसके अनुसार वह रचना करता है, रचना प्रक्रिया में महत्वपूर्ण स्थान रखती है। होता यह है कि सौन्दर्य सम्बन्धी वे कल्पना कृतियाँ, या वे धारणाएँ, कभी-कभी अपने ही वस्तु तत्त्वों के अभिव्यक्ति-रूपों के विरुद्ध पूर्वाग्रह भी बन जाती हैं। इन पूर्वाग्रहों के कारण वे अभिव्यक्ति रूप काव्य में स्थान नहीं ले पाते। दूसरे शब्दों में, या तो वस्तु-तत्त्व ही काटकर फेंक दिये जाते हैं, या उन्हें ऐसी अभिव्यक्ति दी जाती है जो उनकी मूल अभिव्यक्ति स्वभावतः नहीं है। इस प्रकार पुराना घेरा र्यों का र्यों बना रहता है।

इस सम्बन्ध में एक बात और निवेदनीय है। वह यह कि बहुतेरे कविजन यह सोचते हैं, या यह सोचने के लिए मजबूर हो जाते हैं, कि चूँकि प्रत्येक कवि की अपनी विशेष अभिव्यक्ति शैली हुआ करती है, इसलिए उस विशेष अभिव्यक्ति-शैली के विकसित होने पर कवि ने एक मजिस तै कर ली। महत्त्व की बात यह है कि अभिव्यक्ति-प्रयास के दीर्घ काल में जो शैली विकसित हो जाती है वह आगे चलकर उसी कवि का एक बहुत बड़ा बन्धन भी हो जाती है। सभी तरह के अनुभूत वस्तु तत्त्व एक ही प्रकार की अभिव्यक्ति-शैली में नहीं बाँधे जा सकते। यह तो कहने की बात है कि तत्त्व स्वयं ही अपना रूप ग्रहण करता है। सच बात तो यह है कि पूर्ण अभिव्यक्ति प्राप्त करने की प्रक्रिया में तत्त्व स्वयं बदलने लगते हैं। यहाँ तक कि, प्रारम्भतः, जिस उद्देश्यपूर्ण भाव को लेकर कवि लिख रहा था, कृति उस मूल भाव से दूर चली जाती है, उससे भिन्न हो जाती है। इसीलिए मरा यह मन रहा है कि कला में वस्तुतः आत्माभिव्यक्ति नहीं हुआ करती। अभिव्यक्ति होती है, किन्तु जीने और भोगनवाने अपने मन की, अपनी आत्मा की, वह सच्ची अभिव्यक्ति है, यह कहने का साहस नहीं हो पाता। वस्तुतः, यह आत्माभिव्यक्ति नहीं है। सौन्दर्य-सम्बन्धी अपनी अपनी धारणाओं के अनुसार, जो लोग अत्यधिक विशिष्ट बनने का प्रयत्न करते हैं और उसमें उलझकर रह जाते हैं, वे न आत्माभि-

व्यक्त करते हैं, न सामान्याभिव्यक्ति । सच बात तो यह कि आत्मपरक रूप से विश्वपरम, जगत्परक होने की सम्भी प्रक्रिया की अभिव्यक्ति ही बला है— अभिव्यक्ति-कीशल के क्षेत्र में और अनुभूति अर्थात् अनुभूत वस्तु-तत्त्व के क्षेत्र में ।

दुमरे शब्दों में, सतत अन्वेषण और सतत अनुसन्धान का बाजा बजानेवाले लोग, वस्तुतः, प्रयोग नहीं कर रहे हैं, वे प्रयोगवादी नहीं हैं, वे ज़ेरे में फँसे हुए लोग हैं । बहुत स उसी में खुदा हैं, कई अपनी इस स्थिति से असन्तुष्ट भी हैं । किन्तु यह घेरा तब तक नहीं टूट सकता, जब तक कि वस्तु-तत्त्व भिन्न-भिन्न होकर, व्यापक होकर, विभिन्न काव्य रूप ग्रहण नहीं करते । अथवा इसी बात को मैं इस तरह कहूँगा कि काव्य-रूप में बँधनेवाले तत्त्व, और वस्तुतः अनुभूत होनेवाले तत्त्व, इन दो की यदि हम तुलना करें तो पायेंगे कि बहुत कम अनुभूत वस्तु तत्त्व काव्य-रूप ग्रहण करते हैं । दोष वस्तु तत्त्वों को काव्य-रूप देने का प्रयत्न नहीं किया जाता । और यदि किया भी जाता है तो सौन्दर्य-सम्बन्धी धारणाओं की तृप्ति न होने की स्थिति में उनको काटकर फेंक दिया जाता है । फलतः, कवि-भ्याक्तत्व और वास्तविक व्यक्तित्व में जमीन-आसमान का फर्क दिखायी देता है । कविता में केवल एक ही स्थायी भाव बार-बार प्रकट होकर समाप्त हो जाते हैं, यद्यपि सवेदनशील मन जीवन-जगत् को आत्मगात् करता हुआ, और उसके बिच्छ-अनुकूल श्रिया-प्रतिश्रिया करता हुआ, अपना सचेत जीवन जिया करता है । फलतः, कभी-कभी तो यह होता है कि कवि व्यक्तित्व वास्तविक व्यक्तित्व का प्रतिनिधित्व नहीं कर पाता ।

भाव अथवा जीवन के जो छिटपुट चित्र कवि उपस्थित करता है, उनमें मात्र विशिष्ट क्षण का चित्र बहुत कम हाता है । सच बात तो यह है कि उसमें एक दिशा में जानेवाले, अथवा एक ही प्रकार के, विभिन्न भावों का सामान्यीकरण (जेनरलाइजेशन) हाता है । किन्तु जीवन के जो अन्य अनुभूत वस्तु-तत्त्व हैं, उनसे इन सामान्यीकरणों का मानो कोई सम्बन्ध न हो ऐसा दिखायी देता है । जीवन विभिन्न अनुभूत क्षेत्रों के विभिन्न अनुभूत वस्तु-तत्त्वों का उनमें मायुज्य-स्थापन नहीं है, ऐसा प्रतीत होता है । इसीलिए नगता है रचनाकार के व्यक्तित्व में अन्तर्विभाजन है—काव्य रूप ग्रहण करनेवाले वस्तु तत्त्व अलग और विशिष्ट, जीवन में अनुभूत होनेवाले वास्तविक क्षण पृथक् और विशिष्ट । इन सबका विशाल सामान्यीकरणों के अन्तर्गत संयोजन न होने से बड़ी गड़बड़ है ।

संक्षेप में, काव्य में जीवन के व्यापक चित्र चाहिए, न कि छिटपुट । व्यापक चित्रों में जीवन के विविध क्षेत्रों और अनुभवों का सामान्यीकरण निष्कर्ष आवश्यक है । यह न होने से तृप्ति नहीं होती, मार्गदर्शन नहीं होता । जिन्दगी को जीने और उस में चलने का उत्साह और उसकी दीप्ति हम काव्य से मिलनी चाहिए । जीवन के विविध अनुभवों के सामान्यीकरणों से उत्पन्न निष्पक्ष रूप दीप्ति वही दे सकता है । कविता जीवन वहन की लालटेन हो सके, इसका हमें प्रयत्न करना होगा ।

भारतीय मन की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं । वह साहित्य को अपने आत्मीय परमप्रिय मित्र की भाँति देखना चाहता है, जो रास्ते चलते उससे बात कर सके, सलाह दे सके, काट-छाँट कर सके, प्रेरित कर सके, पीठ सहला सके, और मार्गदर्शन कर सके । भारतीय साहित्य में उन लोगों की वाणी की ही प्रधानता मिली

है, जिन्होंने आध्यात्मिक असन्तोषों और अतृप्तियों को दूर करने की दिशा में विवेक-वेदना-स्थिति में ग्रस्त होकर काम किया है। आज्ञा है कि हम लोग वैसा ही करेंगे।

[रचनाकाल 1959 के बाद, क्षत्रज्ञ में प्रकाशित। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में संकलित]

रचनाकार का मानवतावाद

नयी कविता पर विचार करते करते मैं यह सोचने लगता हूँ कि उसमें प्रेरणामय मानवतावादी दृष्टि होनी चाहिए। किन्तु इस प्रकार कुछ कह देने से नयी कविता में, या किसी भी कविता में वे गुण उत्पन्न नहीं हो सकते कि जिनका आग्रह मैं कर रहा हूँ या दूसरे कर रहे हैं। प्रेरणामय मानवतावादी भाव-धारा उसमें तब तक उत्पन्न नहीं हो सकती जब तक कि समाज में या जीवन-जगत् में मानवतावादी भावधारा का उत्कट और व्यापक प्रभाव न हो, अथवा रचनाकार का ऐसा प्रचण्ड व्यक्तित्व न हो कि जमा, मान लीजिए वॉल्ट व्हिटमैन का था। यदि कुछेक समीक्षकारों और विचारकों के अनुरोधों और आग्रहों से कविता का रूप-रंग बदल पाता, तो न मालूम कितने ही समीक्षकों और विचारकों के भिन्न-भिन्न आग्रहों और अनुरोधों के अनुसार, कविता के भिन्न-भिन्न रूप-रंग हो जाते। लेकिन ऐसा नहीं हो पाता, न ऐसा होना चाहिए। क्यों, ऐसा क्यों नहीं होना चाहिए?

यह इसलिए नहीं होना चाहिए कि काव्य में—साहित्य में—चूँकि आभ्यन्तरीकृत जीवन और जीवन-दृष्टि प्रकट होती है, इसलिए जब तक कि रचनाकार बाह्य अनुरोधों और आग्रहों की स्वीकार करके उनके प्राप्त सत्यों के अनुसार जीवन का आभ्यन्तरीकरण नहीं करता, तब तक वह नवीन दृष्टि में, अर्थात् उन अनुरोधों और आग्रहों को, अन्तर में स्थान देकर उनकी क्रियाशील शक्ति से, आभ्यन्तरित जीवन को काव्य में कलात्मक रूप से प्रकट नहीं कर सकता। और, यदि वह इस प्रकार के आभ्यन्तरीकरण के बिना रचना उपस्थित करता है, तो निस्सन्देह उसकी उस रचना में कलात्मक गुण उत्पन्न नहीं होंगे—ऐसे गुण जो प्रभावकारी हों। दूसरे शब्दों में, उसमें वह सौन्दर्य उत्पन्न नहीं होगा कि जो कलाकृति के लिए आवश्यक होता है।

तो मुख्य प्रश्न बाह्य अनुरोधों और आग्रहों की दृष्टि से जीवन के आभ्यन्तरीकरण का है, अर्थात् अपने व्यक्तित्व के—अपने कलाकार व्यक्तित्व के—सशोधन तथा पुनःसशोधन का है, न कि केवल नवीन दृष्टि की अभिव्यक्ति का। दूसरे शब्दों में, मुख्य प्रश्न कलाकार की जीवन्त सवेदनशील मानसिकता का है, उसके वास्तविक सवेदनशील मन का है, जो अन्तर्बाह्य तत्त्वों का आख्यान-ग्रहण तथा सम्पादन-सशोधन किया करता है।

व्यक्त करते हैं, न सामान्याभिव्यक्ति । सच बात तो यह कि आत्मपरक रूप से विस्वपरक, जगत्परक होने की सम्बन्धी प्रक्रिया की अभिव्यक्ति ही बला है— अभिव्यक्ति-बीजल के क्षेत्र में और अनुभूति अर्थात् अनुभूत वस्तु-तत्त्व के क्षेत्र में ।

दूसरे शब्दों में, सतत अन्वेषण और सतत अनुसन्धान का बाजा बजानेवाले लोग, वस्तुतः, प्रयोग नहीं कर रहे हैं, वे प्रयोगवादी नहीं हैं, वे धीरे में फँसे हुए लोग हैं । बहुत-से उसी में सुख हैं, कई अपनी इस स्थिति से असन्तुष्ट भी हैं । किन्तु यह घेरा सब तक नहीं टूट सकता, जब तक कि वस्तु-तत्त्व भिन्न-भिन्न होकर, व्यापक होकर, विभिन्न वाक्य-रूप ग्रहण नहीं करते । अथवा इसी बात को मैं इस तरह कहूँगा कि वाक्य-रूप में घेंघनेवाले तत्त्व, और वस्तुतः अनुभूत होनेवाले तत्त्व, इन दो की यदि हम तुलना करें तो पायेंगे कि बहुत कम अनुभूत वस्तु तत्त्व वाक्य-रूप ग्रहण करते हैं । शेष वस्तु तत्त्वों को काव्य-रूप देने का प्रयत्न नहीं किया जाता । और यदि किया भी जाता है तो सौन्दर्य-सम्बन्धी धारणाओं की तृप्ति न होने की स्थिति में उनको बाटकर फेंक दिया जाता है । फलतः, कवि-व्यक्तित्व और वास्तविक व्यक्तित्व में खमीन-भ्राममान का फर्क दिखायी देता है । कविता में केवल एक ही स्थायी भाव बार-बार प्रकट होकर समाप्त हो जाते हैं, यद्यपि सवेदनशील मन जीवन-जगत् को आत्मसात् करता हुआ, और उसके विरुद्ध-अनुकूल त्रिया-प्रतित्रिया करता हुआ, अपना सचेत जीवन जिया करता है । फलतः, कभी-कभी तो यह होता है कि कवि व्यक्तित्व वास्तविक व्यक्तित्व का प्रतिनिधित्व नहीं कर पाता ।

भाव अथवा जीवन के जो छिटपुट चित्र कवि उपस्थित करता है, उनमें मात्र विशिष्ट क्षण का चित्र बहुत कम होता है । सच बात तो यह है कि उसमें एक दिशा में जानेवाले, अथवा एक ही प्रकार के, विभिन्न भावों का सामान्यीकरण (जेनरलाइजेशन) होता है । किन्तु, जीवन के जो अन्य अनुभूत वस्तु-तत्त्व हैं, उनसे इन सामान्यीकरणों का मामो कोई सम्बन्ध न हो, ऐसा दिखायी देना है । जीवन विभिन्न अनुभूत क्षेत्रों के विभिन्न अनुभूत वस्तु-तत्त्वों का उनमें सायुज्य-स्थापन नहीं है, ऐसा प्रतीत होता है । इसीलिए सगता है रचनाकार के व्यक्तित्व में अन्तर्विभाजन है—वाक्य-रूप ग्रहण करनेवाले वस्तु तत्त्व अलग और विशिष्ट, जीवन में अनुभूत होनेवाले वास्तविक क्षण पृथक् और विशिष्ट । इन सबका विशाल सामान्यीकरणों के अन्तर्गत संयोजन न होने से बड़ी गड़बड़ है ।

संक्षेप में, काव्य में जीवन के व्यापक चित्र चाहिए, न कि छिटपुट । व्यापक चित्रों में जीवन के विविध क्षेत्रों और अनुभवों का सामान्यीकरण निष्कर्ष भाव-इयक है । यह न होने में तृप्ति नहीं होती, मार्गदर्शन नहीं होता । जिन्दगी को जीने और उसे ले चलने का उरमाह और उसकी दीप्ति हमें काव्य से मिलनी चाहिए । जीवन के विविध अनुभवों के सामान्यीकरणों से उदरग्न निष्कर्ष रूप दीप्ति वही दे सकता है । कविता जीवन-वहन की लालटेन हो सके, इसका हमें प्रयत्न करना होगा ।

भारतीय मन की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं । वह साहित्य को अपने आत्मीय परमप्रिय मित्र की भाँति देखना चाहता है, जो रास्ते चलते उससे बात कर सके, सलाह दे सके, बाट-छाँट कर सके, प्रेरित कर सके, पीठ सहला सके, और मार्गदर्शन कर सके । भारतीय साहित्य में उन लोगों की वाणी को ही प्रधानता मिली

है, जिन्होंने आध्यात्मिक असन्तोषों और अनृप्तिओं को दूर करने की दिशा में विवेक वेदना-स्विति में ग्रस्त होकर काम किया है। आशा है कि हम लोग वेंमा भी करेंगे।

[रचनाकाल 1959 के बाद, सत्रज्ज भ प्रकाशित। नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में सकलित]

रचनाकार का मानवतावाद

नयी कविता पर विचार करते करते मैं यह सोचने लगता हूँ कि उसमें प्रेरणामय मानवतावादी दृष्टि होनी चाहिए। किन्तु इस प्रकार कुछ कह देने से नयी कविता में, या किसी भी कविता में वे गुण उत्पन्न नहीं हो सकते कि अनिवा आग्रह में बर रहा हूँ या दूसरे बर रहे हूँ। प्रेरणामय मानवतावादी भाव-धारा उसमें तब तक उत्पन्न नहीं हो सकती जब तक कि समाज में या जीवन जगत् में मानवतावादी भावधारा का उत्कट और व्यापक प्रभाव न हो, अथवा रचनाकार का ऐसा प्रचण्ड व्यक्तित्व न हो कि जमा, मान लीजिए वॉल्ट व्हिटमैन का था। यदि कुछेक समीक्षकाओं और विचारकों के अनुरोधों और आग्रहों से कविता का रूप-रंग बदल पाता, तो न मालूम कितने ही समीक्षकों और विचारकों के भिन्न-भिन्न आग्रहों और अनुरोधों के अनुसार, कविता के भिन्न-भिन्न रूप रंग हो जाते। लेकिन ऐसा नहीं हो पाता, न ऐसा होना चाहिए। क्यों, ऐसा क्यों नहीं होना चाहिए?

यह इसलिए नहीं होना चाहिए कि काव्य में—साहित्य में—चूँकि आभ्यन्तरी-कृत जीवन और जीवन दृष्टि प्रकट होती है, इसलिए जब तक कि रचनाकार का ही अनुरोधों और आग्रहों को स्वीकार करके उनके प्राप्त सत्यों के अनुसार जीवन का आभ्यन्तरीकरण नहीं करता, तब तक वह नवीन दृष्टि में, अर्थात् उन अनुरोधों और आग्रहों को, अन्तर में स्थान देकर उनकी क्रियाशील शक्ति से, आभ्यन्तरित जीवन को काव्य में बलात्मक रूप से प्रकट नहीं कर सकता। और, यदि वह इस प्रकार के आभ्यन्तरीकरण के बिना रचना उपस्थित करता है, तो निस्सन्देह उसकी उस रचना में बलात्मक गुण उत्पन्न नहीं होंगे—ऐसे गुण जो प्रभावकारी हों। दूसरे शब्दों में, उसमें वह सौन्दर्य उत्पन्न नहीं होगा कि जो बलावृत्ति के लिए आवश्यक होता है।

तो मुख्य प्रश्न बाह्य अनुरोधों और आग्रहों की दृष्टि में जीवन के आभ्यन्तरीकरण का है, अर्थात् अपने व्यक्तित्व के—अपने बलाकार-व्यक्तित्व के—मशोधन तथा पुनःसशोधन का है, न कि केवल नवीन दृष्टि की अभिव्यक्ति का। दूसरे शब्दों में, मुख्य प्रश्न बलाकार की जीवन्त संवेदनशील मानसिकता का है, उसके वास्तविक संवेदनशील मन का है, जो अन्तर्बाह्य तत्त्वों का आकलन-ग्रहण तथा सम्पादन-सशोधन किया करता है।

अपने से बाह्य प्रतीत होनेवाले वे आग्रह और अनुरोध जब कलाकार के अन्तःकरण में स्थान ग्रहण कर लेते हैं, और अपनी क्रियाशील शक्ति के द्वारा सवेदनात्मक अनुभवों की गहन अन्तर्दृष्टि सम्पन्न व्यवस्था में (और उस अन्तर्दृष्टि में) आवश्यक परिवर्तन उत्पन्न करने लगते हैं, तब यह कहा जा सकता है कि वास्तविक जीवन-जगत् का एक विशेष और विशिष्ट प्रकार से आभ्यन्तरीकरण हो रहा है। सवेदनात्मक अनुभवों की यह गहन अन्तर्दृष्टि-सम्पन्न व्यवस्था क्या है? सवेदनात्मक अनुभवों में गहन जीवन-आलोचना के जो सूत्र होते हैं वे सूत्र ही सवेदनात्मक अनुभवों में उत्पन्न या उनसे संयुक्त अन्तर्दृष्टि है। यह जीवन-आलोचना इतना निजगत, निजबद्ध और संवेदनामय होता है कि उसको सवेदनात्मक अनुभवों से विच्छिन्न करके पुष्कल रूप में स्थापित करना बड़ा विनाश सम्भव नहीं है। वह हमारे सवेदनात्मक जीवन ही के इतिहास का एक अंग है।

तात्पर्य यह कि बाह्य आग्रहों और अनुरोधों के आभ्यन्तरीकरण की क्रिया सम्भव तो है। किन्तु, अन्तःकरण में स्थित होकर उन अनुरोधों की क्रियाशील शक्ति जब तक इतनी सक्षम और समर्थ नहीं हो जाती, कि वे अनुरोध गहन सवेदनात्मक अनुभवों की अन्तर्दृष्टि-सम्पन्न व्यवस्था का सम्पादन-संशोधन और पुनर्गठन कर सकें—जब तक यह इतनी सक्षम और समर्थ नहीं हो जाती कि सत्य की अपनी मूलभूत प्रेरणा बन सके, और लेखक की अपनी मूलभूत प्रेरणा बनकर उससे अन्तर्तत्त्वों की व्यवस्था को पुनर्स्थापित और पुनर्निर्माणित कर सके, तब तब लेखक के द्वारा स्वीकृत के बाह्य अनुरोध और आग्रह केवल सतही ढंग से उसके मन में रह रहे हैं, यही तो कहा जायेगा।

लेखक के अन्तर्जीवन—सवेदनाशील अन्तर्जीवन—के संशोधन-परिष्करण का कार्य इतना सरल भी नहीं है, भले ही लेखक स्वयं उसे करे। वह एक क्रमशः विकसित विवेक की क्रियाशीलता के बिना अधूरा ही है। किन्तु, केवल विवेक भी अपने-आपमें कुछ नहीं कर सकता, जब तक सवेदनात्मक अनुभवों का वह स्वयं अंग नहीं बन जाता, आन्तरिक-मानसिक-सवेदनात्मक प्रवाह का जब तक वह, बेमालूम ढंग से, अंग नहीं बन जाता। दूसरे शब्दों में, सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदनों की एकमेक स्थिति जब तक उपस्थित नहीं हो जाती, तब तक वह विवेक अन्तर में भी सवेदनात्मक जीवन का अंग न होगा।

आन्तरिक जीवन के अपने भीतरी विरोध होते हैं, अपना तनाव होता है। उममें पनपने और तटपनेवाले अनेकानेक मूल्यवान् अनुभव और महत्त्वपूर्ण सत्य, अभिव्यक्ति—कलात्मक अभिव्यक्ति—प्राप्त नहीं कर पाते। क्यों प्राप्त नहीं कर पाते?

केवल वे ही सवेदनात्मक अनुभव, केवल वे ही अनुभववात्मक सत्य, कलात्मक अभिव्यक्ति पा लेते हैं, जो लेखक के सवेदनात्मक उद्देश्यों के—रचना उपस्थित करनेवाले सवेदनात्मक उद्देश्यों के—अनुसार होते हैं। रचना उपस्थित करनेवाले सवेदनात्मक उद्देश्य किस प्रकार के होते हैं?

क्या यह सत्य नहीं है कि अपने जीवन में प्राप्त विशेष अनुभवों और विशेष भाव-प्रेरणाओं की ही लेखक प्रकट करता है, तथा इतर अनुभवों और भाव-प्रेरणाओं को वह व्यक्त नहीं करना चाहता या उन्हें व्यक्त करने की व्याकुलता उममें उत्पन्न नहीं हो पाती? रचना प्रसूत करनेवाले उमके सवेदनात्मक उद्देश्य,

उन विशेष व्याकुलताओं की ही एक शाखा है, कि जो व्याकुलताएँ अनुभूत जीवन के किसी विशेष अंग या क्षेत्र ही से सम्बद्ध होती हैं, और उन्हीं से उत्पन्न या निष्पन्न होती हैं। शेष अनुभवात्मक जीवन उनमें अलग रह जाता है, अर्थात् कलात्मक अभिव्यक्ति प्रस्तुत करने के लिए आनुर नहीं होता। क्या यह सत्य नहीं है ?

कलात्मक रचना का मनोविज्ञान नि सन्देह एक महत्वपूर्ण विषय है। कलाकार बाह्य अनुरोधों और आग्रहों को स्वीकार करके भी, और तदनुसार अपने अन्तर्जन्तों की व्यवस्था का संस्कार करते हुए भी, उन अनुरोधों और आग्रहों को कलाकृति में अवतरित करे ही, यह आवश्यक नहीं होता—अर्थात् वह वैसा करेगा ही, यह अनिवार्य नियम नहीं है। इसके विपरीत, बहुधा यह देखा गया है कि लेखक चुप हो जाता है (सम्भवतः इसके कारण तरह-तरह के होंगे), अथवा वह अपनी दिशा बदल देता है, या वह सकल्पशील कर्म-जीवन में प्रविष्ट होकर उनकी पूर्ति करने लगता है।

किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि आन्ध्रान्तरीकृत अनुरोध तथा आग्रह कलाकृति में व्यक्त नहीं होते, या उनके अनुसार कलाकृति निर्मित नहीं होती, नहीं हुआ करती। यह सब कुछ कलाकार की उन आन्तरिक व्याकुलताओं पर निर्भर है, जिन्हें मैंने पहले सवेदनात्मक उद्देश्य कहा।

सब बात तो यह है कि सब कुछ कलाकार के व्यक्ति-निर्माण के इतिहास, उसके सवेदनात्मक जीवन के इतिहास, और उन सबमें बने हुए कवि-स्वभाव, पर निर्भर है।

किन्तु ऊपर जो पेचीदगियाँ बतायी गयी हैं उनका मतलब यह नहीं है कि लेखक-कलाकार बाह्य अनुरोधों या आग्रहों को स्वीकार नहीं करता। अथवा अपने स्वभाव से जो भिन्न और बाह्य हैं—अर्थात् वैसे अनुरोध—उनका वह विरोध ही करता रहता है। नहीं, यह बात नहीं।

इसके विपरीत, मञ्चा सवेदनशील लेखक-कलाकार, अपने का बाह्य प्रभावों को ग्रहण करने के लिए छट्टा छोड़ देता है, या उस छोड़ देना चाहिए। कलाकार चाहे जितना महान् क्यों न हो, जीवन-जगत् की तुलना में उसका अन्तर छोटा ही है। इसलिए, वह जीवन जगत् के विभिन्न प्रेरणापूर्ण दृश्यों, भाव-विचारधाराओं के सार-सत्त्वों को पीता रहता है या पीते रहना चाहिए।

इस प्रकार की प्रवृत्ति यदि हममें है, तो वह बाह्य अनुरोधों और आग्रहों को अपने सवेदनशील विवेक द्वारा ग्रहण कर उन्हें अपने स्वयं में आत्मसात् करता रहता है। लेखक-कलाकार भले ही इस तथ्य को अस्वीकार कर दे कि वह बाह्य अनुरोधों या आग्रहों को कदापि नहीं मानता, किन्तु सच तो यह है कि वह अपने ढंग से उन्हें किसी न किसी रूप में स्वीकार करता रहता है। जहाँ भी और जिसमें भी उसे सत्यास दिखायी देता है, उस सत्यास को वह सोख लेता है। नि सन्देह, यह आत्मसात्करण उसके अपने अन्तर्जीवन में सम्बद्ध है। वह उन सत्यासों को अपने सवेदनशील अन्तर्जीवन में मिला लेता है। इस प्रकार, जगत्, लेखक के व्यक्तित्व का विकास होता जाता है।

ऊपर कहा जा चुका है कि लेखक बहुत बार बाह्य अनुरोधों या आग्रहों को स्वीकार करके उन्हें आत्मसात् करके, अपने सवेदनात्मक अन्तर्जीवन में मिलाकर

भी, या तो चुप हो जाता है, या अपनी दिशा बदलकर सवस्वशील वर्म जीवन में प्रविष्ट हो जाता है। किन्तु आत्ममातृकृत उन बाह्य अनुरोधों या आग्रहों के अनुसार कलाकृतियाँ उपस्थित नहीं कर पाता।

यदि हम यह मान लें कि वे बाह्य अनुरोध और आग्रह उनके अन्तर्जीवन के इतिहास बन चुके हैं, उसके प्रेरक तत्त्व बन चुके हैं, तो उग्रा कारण है कि वह वैसे कलाकृतियाँ उपस्थित नहीं कर पाता ?

इसका, सम्भवतः, एक कारण यह है कि लेखक के पास उस प्रकार की अभिव्यक्ति का अभ्यास नहीं है, कि जैसी अभिव्यक्ति उन अनुरोधों और आग्रहों की दिशा में चलने के लिए आवश्यक है।

अभिव्यक्ति का अभ्यास कलाकार का एक मुख्य वस्तु है। सूचित दिशा में चलने के लिए अनवरत अभ्यास की आवश्यकता है। हाता यह है कि लेखक अपने नवीन अनुरोधों (बाह्य अनुरोधों के आत्ममातृ प्रभावों से उत्पन्न आग्रहों) द्वारा प्रेरित होकर चलता तो है, उसके पास कहने के लिए भी बहुत कुछ होता है, किन्तु तदनुसार सक्षम अभिव्यक्ति के विकास के प्रारम्भिक चरण में होने में वह आत्मविश्वास खो देता है। नवीन अनुरोध नवीन कथ्य ले आते हैं, उन कथ्यों को कलात्मक अभिव्यक्ति प्रदान करना सरल कार्य नहीं होता। उन कथ्यों को व्यक्त करने के लिए, प्रभावोत्पादक कलात्मक रूप से प्रस्तुत करने के लिए, तदनुसरणीय अभिव्यक्ति पद्धति का विकास करना पड़ता है। अतएव लेखक, वस्तुतः शुरू में, सक्षम अभिव्यक्ति के विकास के प्रारम्भिक चरण ही में, लड़खड़ाता रहता है।

क्यों लड़खड़ाता रहता है ? इसलिए कि अब तक उसने जिस अभिव्यक्ति-पद्धति और सौन्दर्याभिशिष्ट विकास किया है, वह—एस्थेटिक पैटर्न—नवीन कथ्य की अनुमात्रिणी सक्षम अभिव्यक्ति के पथ पर चलनेवाले मन को मोड़ती रहती है, भावों और शब्दों को व्यवस्था बद्ध करनेवाली (गलत शब्दों को, और अनायास उत्पन्न हुए किन्तु सन्दर्भ न रखनेवाले भावों और शब्दों को, स्वीकार करनेवाली) उसकी आलोचन-संशोधन सम्पादन दृष्टि में बाधा और व्यतिरिक्त, सन्देह और शका उत्पन्न कर देती है। बार बार यह घटना होने पर लेखक उस विषय-क्षेत्र के उस पथ पर आत्म विश्वास खो देता है, लड़खड़ा जाता है और हाथ में लिया हुआ काम फेंक देता है।

किन्तु यदि वह कथ्य अन्तर्जीवन में स्थायी बना हुआ है, उस कथ्य को स्वेदित करनेवाली अन्तर्बाह्य स्थिति परिस्थितियाँ बराबर बनी हुई हैं, अथवा जीवन-जगत् का वातावरण ऐसा है, देश समाज और साहित्य क्षेत्र का वातावरण ऐसा है, कि उस विशेष प्रकार के कथ्य को महत्त्व प्राप्त हो गया है, तो लेखक श्रमपूर्वक, तथा पुनः पुनः प्राप्त असफलताओं के बावजूद, सक्षम अभिव्यक्ति प्राप्त करने के बारम्बार प्रयत्न में स्वयं कलात्मक अभिव्यक्ति प्राप्त कर लेता है, और साहित्य-क्षेत्र में, निज विशिष्ट स्थान बना लेता है।

भनुष्य का स्वभाव है कि जो मुकुर है, जो सुगम है, उस अपनाता है, जो कठिन है जो श्रम साध्य है उसे बाह्यतः मूल्य प्रदान करते हुए भी अपनाता नहीं। उसकी यह आदत अपने जीवन ही के मूल्यवान् तत्त्वों को अभिव्यक्ति प्रदान नहीं करने देती। परिणामतः, स्वयं के ही कुछ आवृत्त और पुनरावृत्त भावों और अभिव्यक्ति-पद्धतियों—भले ही वे उसके जीवन में, वस्तुतः विशेष स्थान न

रखते हो—दुहराता रहता है, उन्ही की जुगाली करता रहता है। परिणामतः, उसका वास्तविक अन्तर्जीवन (और उसका व्यक्तिगत तथा जीवन प्रसंग भले ही किसी अन्य उपन्यासकार का निषेध हो जायें) उसकी कला में व्यक्त नहीं हो पाता। ऐसी स्थिति में, यह कहना कि कलाकृति में कवि-कलाकार आत्मोद्घाटन करता है, अत्यन्त सकुचित और वायवीय अर्थ ही भ्रमही हो सकता है।

कलाकृति में व्यक्त भाव किन्हीं विशेष सन्दर्भों में लेखक के लिए महत्त्वपूर्ण होते हैं। कोई लेखक मात्र आत्मगतानि अथवा किसी बुभुक्षित वामना का दमित रूप अथवा अन्य कोई सामाजिक आलोचन प्रकट करता है। किन्तु जो विशेष भाव लेखक प्रकट करता है, केवल वे ही उसके हृदय में हैं, तथा अन्य नहीं, यह मानना गलत है। होता यह है कि लेखक व्यक्त किये जानवाले भावों को कोई अतिरिक्त मूल्य प्रदान करता है, शेष भावों को नहीं। परिणामतः, केवल वे ही भाव तथा उनके आस-पास लगे हुए भाव ही वह प्रकट करता है। शेष को छोड़ देता है। दूसरे शब्दों में, लेखक अपनी मूल्य-भावना के अनुसार आभ्यन्तर भावों को प्रस्तुत करता है। और उसके अन्तःकरण में एक मूल्य भावना होती है जो उसे किन्हीं विशेष भावों को प्रकट करने के लिए तैयार करती रहती है। दूसरे शब्दों में, लेखक अपना एक एस्टेटिक्स तैयार कर लेता है।

मानव-अन्तःकरण में आलोचन घर्षे मूलभूत है। वह सवेदनारमक अनुभवों से, प्राथमिक अवस्था में, अविकिञ्चन होता है। किन्तु आगे चलकर वह सामान्यीकरण के रूप में, जीवन तथ्यों के सामान्यीकरणों के रूप में, प्रकट होता है। इस प्रकार मानव-अन्तःकरण में सवेदनारमक आधारों पर, अनुभवारमक आधारों पर, एक विशेष प्रकार की जीवन-ज्ञान व्यवस्था उत्पन्न और विकसित हो जाती है। यह जीवन-ज्ञान व्यवस्था मूल्य भावनाओं और आलोचन-सूत्रों को अपने में सम्मिलित किये रहती है। संक्षेप में, जीवन-ज्ञान-व्यवस्था में मूल्य भावना और आलोचन सूत्र होते ही हैं। यह जीवन-ज्ञान-व्यवस्था जीवन यात्रा के क्रम में विकसित होती जाती है। किन्तु यह आवश्यक नहीं है कि इसके अन्तर्गत समाया हुआ जो विश्व-बोध या जीवन-जगत बोध है, जो मूल्य-भावना है, जो विचार-व्यवस्था है, जो आलोचन सूत्र है वे परिष्कृत हा, निज-प्रवृत्ता से परे होकर वे सशोधित सम्पादित किये गये हो।

इस जीवन-ज्ञान व्यवस्था की, विचार-व्यवस्था की, एक विशेषता ध्यान में रखने योग्य है। उसमें जीवन व्याख्यान के जो सूत्र होते हैं वे उस दृष्टि के अंग हैं, जिसे जो दृष्टि भोक्ता मन ने जीवन यात्रा में निजगत प्रयासों और बाह्य प्रभावों से प्राप्त और विकसित की है। यह दृष्टि और मूल्य भावना बाह्य और अन्तर के योग में प्राप्त और विकसित होती है। चूँकि उसकी वास्तविक जीवन-प्रणाली एक विशेष वर्ग के क्षेत्र में ही चसती रहती है, अतएव उस वर्ग में प्रचलित सामान्य भाव धारा भी उसके विकास में सहयोग प्रदान करती है। इस प्रकार उस मूल्य भावना तथा दृष्टि के विकास में जितना निजगत योग है, उतना ही पारिवारिक तथा वर्गीय क्षेत्रों का भी उसके विकास में सहयोग है। इस प्रकार, एक ही साथ, वह दृष्टि निजगत तथा जीवन-क्षेत्रगत अर्थात् वर्गगत प्रयासों के योग का एक परिणाम है, भले ही सवेदना के रूप में, अनुभूति के रूप में, उसके तत्त्व तथा कार्य निजी मालूम हा।

सवेदनात्मक-अनुभवात्मक आधारों पर उपस्थित यह जो विचार-व्यवस्था है, यह जो जीवन-ज्ञान-व्यवस्था है, वह उसने साहित्य में, उमकी रचना में, उमकी कलाकृति में, तरह-तरह से प्रकट होती है। भेरे अपने खयाल से वह मुख्यतः दो प्रकार में प्रकट होती है। एक तो वह भाव-दृष्टि, जीवन-आलोचन, जीवन-विवेक अथवा विचार-चित्रण या भावावन के रूप में प्रकट होती है। किन्तु इसके अतिरिक्त वह कलात्मक विवेक का रूप धारण कर, कला-सम्बन्धी विचारधारा भी बन जाती है, और उसने प्रभाव से वह कलाकृति का अन्तर्बाह्य संगठन भी करती है।

किन्तु, महत्त्व की बात यह है कि उसने अन्तःकरण में स्थित यह जो जीवन-ज्ञान-व्यवस्था है—जिसके मूल-जाल सवेदनात्मक अनुभवात्मक होते हैं—उस जीवन-ज्ञान-व्यवस्था को जीवन-जगत् की व्याख्या के साथ, अर्थात् किसी व्यापक विचार-धारा के साथ, किसी दर्शन के साथ, जोड़ने का प्रयत्न होता रहता है। एक ओर, लेखक स्वयं जीवन-जगत् की व्याख्या चाहता है, तो, दूसरी ओर, साहित्य-क्षेत्र में विभिन्न प्रकार की विचारधाराएँ और दर्शन जीवन-जगत् की व्याख्या का लेकर उपस्थित होती हैं। इस प्रकार लेखक के अन्तःकरण में उपस्थित सवेदनात्मक-अनुभवात्मक जीवन-ज्ञान व्यवस्था के साथ जीवन-जगत् की दार्शनिक व्याख्या का सम्बन्ध हो जाता है, और वह दार्शनिक धारा लेखक को आत्म-विस्तार के रूप में ही दिखायी देती है।

यह आवश्यक नहीं है कि लेखक जिस जीवन-ज्ञान-व्यवस्था को लेकर चलना है उसमें विकास नहीं होना, अथवा जिस दार्शनिक धारा को लेकर चलता है, उसमें वह अपनी ओर से कोई नवीन तत्त्व नहीं जोड़ता।

इसके विपरीत, वह स्वयं भी अपने-आपको उस दार्शनिक धारा द्वारा परिपुष्ट करता है, अपने स्वयं की जीवन-ज्ञान-व्यवस्था का व्याख्यान उस दार्शनिक धारा की सहायता में करता है, साथ ही उस दार्शनिक धारा को वह अपनी विशेष दृष्टि से व्याख्यान करता हुआ उसमें नवीन अर्थ भर देता है।

किन्तु, अब तक विकास-प्राप्त जीवन-ज्ञान-व्यवस्था, जो लेखक के अन्तःकरण में स्थित होती है और कलाकृति में किसी-न किसी रूप में प्रकट होती है, वह नवीन जीवन परिस्थितियों की पेचीदमियों में पड़कर नवीन जीवन-प्रसंगों में ठँस खाकर जब नवीन तत्त्व ग्रहण करने लगती है, तब ऐसे नवीन सवेदनात्मक अनुभव-तत्त्वों के स्तर-वे-स्तर हृदय में बन जाने के उपरान्त, या तो कलाकार पूर्व-प्राप्त दार्शनिक धारा को ही लचीली बनाकर उसमें नवीन अर्थ भरते हुए उसे नये रूप में, किन्तु पुराने नाम में ही, विकसित कर लेता है, अथवा जीवन-जगत् की व्याख्या करनेवाली ऐसी नवीन विचारधारा को ग्रहण करता है जिसमें उसके मध्य-प्राप्त अन्तर्तत्त्वों की व्याख्या प्राप्त हो सके।

संक्षेप में, इस प्रकार हम देखते हैं कि दार्शनिक विचारधारा लेखक की एक निजी आवश्यकता होती है। वह दार्शनिक विचारधारा कितनी दार्शनिक है, अथवा वह कितनी व्यवस्थाबद्ध है, वह कितनी सत्याधारित है, यह एक भिन्न प्रश्न है। महत्त्व की बात (लेखक के लिए) इतनी ही है कि वह अन्तःकरण-स्थित जीवन-ज्ञान-व्यवस्था को व्यापक दृष्टिकोण से व्याख्यात करती है।

लेखक कलाकृति में उस दार्शनिक भाव-धारा को ज्यों-का-त्यों प्रकट नहीं

करता, वरन् वह उसे एक दृष्टि-रूप में ग्रहण कर उसके अनुसार जीवन-व्याख्यान या जीवन-आलोचन (जैसा और जितना कलाकृति में सम्भव है) उपस्थित करता है। उस दृष्टि द्वारा उसके हृदय में मूल्य-भावना विकसित होती है, और उस मूल्य-भावना के अनुसार, वह किन्हीं विशेष अन्तर्तत्त्वों को महत्त्व प्रदान कर शेष को अभिव्यक्ति-क्षेत्र से बहिर्गत कर देता है, अथवा उन्हें उपेक्षित करता है।

कलाकृति में — कलाकार के कार्य में — यह मूल्य-भावना बहुत सश्रिय होती है। वह किन्हीं विशेष भाव-दशाओं, किन्हीं विशेष जीवन-तत्त्वों को अभिव्यक्ति-महत्त्व प्रदान करती हुई, उन्हें विशेष कोण में, विशेष दृष्टि से ही स्थापित करती है। यह कोण, यह दृष्टि, क्या है? वह उस ज्ञानात्मक भाव-धारा का ही एक रूप है जिसे मैंने दार्शनिक विचारधारा कहा।

अतएव, कलाकार अपने औचित्य की स्थापना के लिए, आत्म-विस्तार के लिए, अपने को उच्चतर स्थिति में उद्बुद्ध करने के लिए, अपना अन्तःसंगम दार्शनिक भाव-धाराओं से करता है। चूँकि वह कलाकार है, इसलिए वह कला में जीवन-विषय ही प्रस्तुत करता है, न कि दर्शन की व्याख्या। किन्तु, उसके पास अपना एक वैचारिक दृष्टिकोण रहता ही है, जो एक मूल्यांकनकर्त्री और नियन्त्रण-शील शक्ति के रूप में उसकी कलाकृति के रूप-तत्त्व और तत्त्व-रूप को नियमित करता है। अतएव यह कहना गलत है कि लेखक के पास जीवन-जगत् की व्याख्या अर्थात् विचारधारा का नितान्त अभाव है।

हाँ, यह कहना सही हो सकता है कि अपनी एक विशेष अवस्था में वह एक सर्वांगीण जीवन-जगत्-व्याख्या — ऐसी व्याख्या जो सब दृष्टियों से उसे सन्तोष प्रदान कर सके — उसने अभी प्राप्त नहीं की है, अतएव उसने अमुक विचारधारा से अमुक तत्त्व लेकर, भिन्न भाव-धारा से कोई अन्य तत्त्व लेकर, किसी दूसरी फिलॉसफी से कोई तीमरी बात लेकर, अपने-आपको परिपुष्ट करने का प्रयत्न किया है, अथवा जीवन-जगत् के वास्तविक क्षेत्र में किसी सामान्य ज्ञान में बहुत-सी बातें लेकर उसने अपने को सन्तुष्ट कर लिया है। यह सब हो सकता है। सम्भवतः आज की नयी काव्य-प्रवृत्ति के क्षेत्र में ऐसा ही कुछ है।

बात जो भी हो, यह निश्चित है कि लेखक के व्यक्तित्व का एक पक्ष वैचारिक है, और यह वैचारिक पक्ष अपनी पूरी वैचारिकता भले ही कलाकृति में उपस्थित न करे, वह स्वयं ओझल रहकर, किन्तु एक शक्ति के रूप में, उसके उम्र सवेदनात्मक-अनुभवात्मक पक्ष का, जो कि कलाकृति में उपस्थित होता है, नियमन-नियन्त्रण अवश्य ही करता है।

इन्हीं बातों को देखते हुए लेखक के इस वैचारिक पक्ष के महत्त्व की ध्यान में रखते हुए, साहित्य के क्षेत्र में अनेक विचारधाराएँ उपस्थित की जानी हैं, उपस्थित होती हैं — आध्यात्मिक, समाजवादी तथा समाजवाद-विरोधी तथा अन्य।

कलाकार का अन्तर्मुख विचारों को आत्मानुभूत जीवन-सन्दर्भों से एकाकार करके ग्रहण करता है। अन्तर्मुख में उपस्थित वास्तविक जीवन विचारों में प्रवाहित होता है। विचारों की यह प्रवहणीयता लेखक की सारी सवेदनाओं से मिलकर उसके अन्तर्जीवन का अंश बन जाती है।

किन्तु जहाँ ये विचार कलाकार के अन्तःकरण में सवेदनात्मक रूप में उप-

स्थित जीवन-मन्दर्भों द्वारा ग्रहण नहीं किये जाते, वहाँ वे बाहरी ही रह जाते हैं। ऐसे न मालूम कितने विचार हैं, जो अपने-आपमें सुसंगत और न्यायोचित रहते हैं। किन्तु बलाकार ने लिए वे उसी ढंग से बाहरी हो जाते हैं, जिस प्रकार बाजार पर वे बाहर ही होता है।

ऐसी स्थिति में, लेखक ने द्वारा आत्मानुभूत न हो पानेवाले विचारों का आग्रह यदि उससे किया जाये, अथवा लेखक यह समझे कि ऐसे विचारों को उस पर लादा जा रहा है, तो मन-ही-मन अथवा प्रकट रूप से वह विश्रुद्ध होकर विद्रोह कर उठता है।

लेखक चूँकि किसी-न किसी रूप से जीवन का चित्रण करता है, इसीलिए उसकी जीवनानुभूतियों को, उसकी भावनाओं-रूपनाओं और जीवनानुभूति-रजित बुद्धि को, उत्तेजित और प्रोत्साहित करने या कर सकनेवाली शब्दावली और शैली में जब तक कोई समीक्षा या सिद्धान्तवाद या विचारधारा प्रस्तुत नहीं की जाती, तब तक वह उसे प्रभावित या प्रोत्साहित अथवा प्रेरित नहीं कर सकती।

यह विशेषकर उम्र स्थिति में होता है जब लेखक उस विचारधारा या भाव-धारा या सिद्धान्तवाद को अपने वायुमण्डल से नहीं खींच पाता, क्योंकि वह विचारधारा या भाव-धारा या सिद्धान्तवाद उस वायुमण्डल में होता ही नहीं, न उस समय उसके होने की कोई सम्भावना ही दिखती है।

किन्तु जब किसी विशेष स्थिति-परिस्थिति में, वैसी विचार-धारा या भाव-धारा या सिद्धान्तवाद स्वाभाविक हो उठता है, अर्थात् उस विशेष स्थिति-परिस्थिति में जब उस ढंग के झुकाव या रुझान या उन्मुखताएँ स्वाभाविक रूप से उपस्थित होती हैं तब वैसी स्थिति-परिस्थिति में बलाकार उम्र विचारधारा को, उसकी बौद्धिक-सिद्धान्तिक शब्दावली को, अनायास ग्रहण कर लेता है, अर्थात् वह विवेचनारमक-सिद्धान्तिक शब्दावली यदि उसके निकट नहीं तो दूर भी नहीं मालूम होती।

किन्तु ऐतिहासिक युगों में ऐसी भी विशेष स्थिति-परिस्थितियाँ होती हैं, जब समीक्षा या सिद्धान्त-विवेचना और सिद्धान्तों का बौद्धिक प्रयोग एक विशेष स्तर पर चलता रहता है, तथा बलाकार का जीवन-चिन्तन या जीवन-अनुभव और उनकी कलात्मक अभिव्यक्ति किसी भिन्न स्तर पर चलती रहती है, और ये दोनों स्तर एक-दूसरे से समानान्तर चलते रहते हैं, और, वास्तव में उनकी टकराहट के, कलाकार का जीवन-चिन्तन और कलात्मक अभिव्यक्ति समानान्तर चलती रहती है। ऐसी भी एक परिस्थिति होती है।

इसका परिणाम यह होता है कि सिद्धान्त विवेचन अर्थात् विचारधारा की मूल दृष्टि या तो स्वयं बदलकर कलाकार के समीप आने लगती है, अथवा उस विवेचन की मूलधारा एक स्वतन्त्र विचार सरणि बनकर, बदलते हुए जीवन के मूल स्रोतों में विच्छिन्न होकर अपने आपको जड़ीभूत अवस्था में परिणत कर लेती है। विचारधाराओं की जड़ीभूत स्थिति यही सूचित करती है कि जीवन द्वारा उपस्थित नये सत्यो, तथ्यों तथा समस्याओं से उसने अपने-आपको अलग करके कूटस्थ ब्रह्म की स्वयंपूर्ण सम्पूर्ण इयत्ता स्थापित कर ली है।

इस प्रकार उस विचारधारा के क्षेत्र में जब सृजनशील और जीवनजन्य उद्देश्यो

से परिपूर्ण चिन्तन रुक जाता है तब, वैसी स्थिति में, उममें उद्वेग और उच्च-गौरव-गर्वपूर्ण अहंकार की भव्यता भनने ही झनकने लगे, वह बावजूद उममें स्थित महत्त्वपूर्ण सत्यो के, जीवन-विचारा के लिए निरूपयोगी हो उठती है - अपनी जड़ना के कारण, सत्यांशों के कारण नहीं।

दूसरे दायों में, समीक्षात्मक विवेचन तथा कलाकार के जीवन-चिन्तन की समानान्तरता तथा परस्पर-संवाद के अभाव की स्थिति जब स्पष्टतः दिखायी देने लगती है, तब यह सोचना आवश्यक हो जाता है कि उम विचारधारा के क्षेत्र में काम करनेवाले लोग अपनी स्वयं की अक्षमताओं की घनी परछाई अपनी स्वयं की विचारधारा के क्षेत्र में तो नहीं डाल रहे हैं। दुर्भाग्य की बात यह है कि किसी भी विचारधारा के क्षेत्र में, या कहिए, समीक्षात्मक विवेचन के क्षेत्र में, काम करनेवाले लोगों में आत्मालोचन और आत्म-समीक्षा बहुत कम दिखायी दी है। अपनी अनेकानेक असफलताओं के दोष, अपनी प्रभावहीनता के अपराध, का कुछ भी भाग अपने हिस्से में न रखकर उन्होंने सर्वथा कलाकार के माथे मढ़ा है।

कलाकार होने मात्र में कोई व्यक्ति, वहैसियत एक कलाकार के, कोई देवता, सन्त या वाछनीय कलाकार नहीं हो जाता। अगर ऐसा होता तो औरगजेंद्र की प्रशस्ति में काव्य करनेवाला कवि कालिदास [त्रिवेदी (एक रीतिवालीन कवि)], वहैसियत एक कलाकार के, और औरगजेंद्र में सम्मिश्रित कविताओं में भी जीवन-सत्य की कलात्मक अभिव्यक्ति कर रहा होता। उन कलाकृतियों में, अर्थात् उन सर्वोप-कवितो में, वह चाटुकार का कार्य कर रहा था। प्रसिद्ध कवि पद्यमाकर ने अपने सरदार हिम्मत बहादुर की बहादुरी के जो गीत गाये हैं उससे यही प्रमाणित होता है कि कलाकार, केवल रचना-कर्म के कारण ही, अपने-आपमें कोई देवता या सन्त या वाछनीय कलाकार नहीं हो जाता। वह कहाँ तक, किस हद तक, किस सीमा तक, वाछनीय कलाकार है, यह उसकी कलाकृति के अपने रूप-रचरूप पर, उस कलाकृति की मूल प्रेरणा पर, उस कलाकार के व्यक्तित्व पर (जो उन कलाकृति में प्रकट हुआ है), तथा उस कलाकृति में जो जीवन मर्म प्रकट किये गये हैं (यदि वे प्रकट किये गये हैं तो) — इन सब पर और उनके प्रभावों के स्वरूप पर, इन सब परम्पर-मन्निविष्ट बातों पर, एक साथ निर्भर करेगा। कलाकार होने मात्र से, रचनाकार होने मात्र से, कोई व्यक्ति श्रेष्ठ वाछनीयता का अधिकारी नहीं होता।

समीक्षक के अह-बद्ध विचारों का तुपार जिस भाँति उसके उग्र अहंकार का ही द्योतक होता है, उसी प्रकार कलाकार का अहंकार भी एक बड़ी अजीब चीज होती है। ऐसी अहंकारात्मक मनीषा जब प्रतिभा के नाम से खुलकर खेलती है, तब साहित्य का 'कल्याण' हो जाता है। समीक्षा और कला की यह टकराहट, असल में, महामहिम व्यक्तियों या महत्त्वाकांक्षी किन्तु पदहीन महानुभावों की आपस की टकराहट है।

कला, चाहे वह यथार्थवादी कला ही क्यों न हो, एक आत्मपरक प्रयास है। यह उसकी विशेषता है, बहुत बड़ी विशेषता। कला न केवल एक आत्मपरक प्रयास है, वरन् उसकी अपनी एक सापेक्ष स्वतन्त्रता है। वह व्यक्ति सापेक्ष है, जीवन-सापेक्ष है, यर्म-सापेक्ष है, युग सापेक्ष है। वह स्वतन्त्र भी है। वह स्वतन्त्र इस अर्थ में है कि जो भाव-बीज कलाकार के अन्तःकरण में उदित होकर, उसके

सारे सवेदनो और अनुभवो द्वारा परिपोषित होकर, विस्तार ग्रहण करके, उसके अन्तर्मन को आच्छादित करते हुए अपनी अभिव्यक्ति-लक्ष्य की ओर विकास-यात्रा करता है, तो उस भाव-बोज की विकास-यात्रा और उसकी अभिव्यक्ति अपने-आपमें विभिन्न और अनुकूल-विपरीत तत्त्वों का एक गतिशील किन्तु सगनितबद्ध और सामग्र्यसम्बद्ध रूप बन जाती है।

उस भाव बोज की (इस प्रकार की) गतिशील अभिव्यक्ति के दौरान में, यह सामग्र्य-वृद्धता का, तथा उसके भीतर के तत्त्वों के विभिन्न अन्तःसम्बन्धों में एक गतिशील सगति की स्थापना का, यह जो शब्दात्मक-भाषात्मक प्रयास है, उसके अपने विशेष-विशेष नियम हैं, जो कलाकार द्वारा अपने अन्तःकरण में अपने-अपने ढंग से अनुभूत तथा विवक्षित होने हैं।

यही कारण है कि दोस्तों-वन्दी की उपन्यास-रचना का शिल्प और शैली सुगन्ध की उपन्यास-रचना के शिल्प और शैली में भिन्न है। यही कारण है कि उपन्यास-कला के बिन्ही मिश्रान्न ग्रन्थों को पढ़कर, उनमें बनाये नियमों का अनुसरण करते हुए, उन नियमों पर चढ़ने की पूरी पावन्दी बताते हुए, कलाकृति प्रस्तुत नहीं की जाती।

कला की स्वतन्त्रता का अर्थ है कला-तत्त्वों की अन्तःसगठनशील, गतिशील सगति का, अर्थात् कला की स्वाभाविकता का, निर्वाह। इस गतिशील सगति का स्थापना के कार्य में जो भी अन्दर या बाहर के व्यवधान उत्पन्न होते हैं, वे कला-तत्त्व की (अभिव्यक्ति रूप धारण करनेवाली) आत्म-निबन्धनशील गति में बाधा डालने हैं, अतएव वे कला की स्वतन्त्रता की उपेक्षा करते हैं।

कला की स्वतन्त्रता और कलाकार की स्वतन्त्रता, ये दोनों समानार्थी अथवा समीपार्थी शब्द नहीं हैं। कला की स्वतन्त्रता जीवन सापेक्ष है, व्यक्ति-सापेक्ष है। क्योंकि यदि कलाकार अन्तर्तत्त्वों की गतिमानता में उनके विशिष्ट अन्तःसम्बन्धों को अनुभूत करके उनमें सगति और सामग्र्य स्थापित नहीं करता—अर्थात् काव्य निर्वाह नहीं करता—तो इसका अर्थ ही यह है कि अन्तर्तत्त्वों की गति जिस दिशा की ओर जाना चाहती है वहाँ से उसे मोड़कर (क्या मोड़कर? ऐस्थेटिक पैटर्न के मोड़ से प्रस्त होने में? अथवा अन्य आदर्श, निष्कर्ष, उपदेश, शैली-मोड़द्वय आदि के सम्मोह से जड़ होकर?) कोई भिन्न दिशा देना चाहता है। वैसी स्थिति में उसके अन्तःकरण में भावना, कल्पना, बुद्धि, इन तीनों का, तथा जीवनानुभूति और उसको प्रकट करने का सवेदनात्मक उद्देश्य, इन दोनों का, योग न होकर वे अलग-अलग पड़ जाते हैं। इस प्रकार कलाकृति बाधा-प्रस्त हो जाती है।

इस बात को हम यों कहेंगे कि लेखक के अन्तःकरण में संचित जो भाव तत्त्व

लाभि-
रती है

अपने रूप-तत्त्व के विकास के लिए। इस प्रकार कला का स्वतन्त्रता लेखक के अन्तर में, लेखक के अन्तर में उपस्थित-जीवन-तत्त्वों पर, कलाकार के अन्तर में उपस्थित भाव दृष्टि तथा जीवन-ज्ञान व्यवस्था पर, निर्भर है और उन्हीं से संचालित है।

दूसरे शब्दों में, इस अन्तःस्थित भाव-दृष्टि तथा जीवन-ज्ञान-व्यवस्था से भिन्न, पृथक् तथा बाह्य तत्त्वों के दबाव में आकर मेगड जब-जब कलाकृति में संगोधन करना है, अथवा ऐसे तत्त्वों के दबाव में आकर वह नवीन रचना उपस्थित करना चाहता है, करता है, तो बंसी स्थिति में कला की आत्मतन्त्रता-स्वधर्मिता में बाधा हान में उसकी स्वतन्त्र स्थिति नष्ट हो जाती है।

सक्षेप में, कला की स्वतन्त्रता जीवन-सापेक्ष है—वह जीवन जो भाव-रूप में अन्न-करण-स्थित है। वह उमी पर निर्भर है। कलाकार की स्वतन्त्रता का अर्थ यह है कि कलाकार मनचाहे जैसे भावों को मनचाही जैसी रूप-शली में प्रकट कर सकता है। यहाँ उसकी कला के स्वरूप पर, और उम स्वरूप का बहिः अन्त-करण में जो सम्बन्ध है उम पर, दृष्टि नहीं है, बरन् उम अधिकार पर दृष्टि है जिसे कलाकार अपना अधिकार समझता है। कलाकार की, लेखक की, मह-स्वतन्त्रता समाज-मापेक्ष और समाज-स्थिति सापेक्ष है। पूँजीवादी देशों में साम्यवादी साहित्य पर न मालूम कितनी बार, साम्यवादी लेखकों पर न मालूम कितनी बार, प्रगतिशील चित्रकारों पर न मालूम कितनी ही बार, अदृग लगाया गया, उनकी कृतियाँ छुन की गयीं, उन रचयिताओं को जेल की हवा खानी पड़ी। जब तक अपनी कलाकृति में आप समाज की आलोचना ऐसे ढंग में करते रहेंगे कि जिससे आग सुलगेगी, तब तक आपकी दुश्मनी नहीं। आप अपनी चाल बदलिए, नहीं तो मार खानी पड़ेगी।

मेरा मरीजा एकान्तप्रिय नि सग व्यक्तित्ववादी स्वभाववाला लेखक एक पुस्तक लिखता है—भारत इतिहास और संस्कृति। मध्यप्रदेश के शिक्षा-विभाग द्वारा पुस्तक स्वीकृत हो जाती है। एक सरकारी पाठ्यपुस्तक समिति उसे स्वीकार कर लेती है। किन्तु उसके बाद मध्यप्रदेश सरकार का गृह-विभाग क्रुद्ध होकर उस पर पाबन्दी लगा देता है। वह पुस्तक अब इस राज्य में खरीदी-बेची नहीं जा सकती। वह यहाँ गैर कानूनी घोषित हो गयी है। देखिये 19 मितम्बर, 1962 का सर-कारी गजट। वह दिन मेरे लेखक-जीवन की एक महान् तिथि है।)।

सक्षेप में, लेखक की स्वतन्त्रता तथा कलाकार की स्वतन्त्रता, वस्तुतः, अभि-व्यक्ति के अधिकार की स्वतन्त्रता है, किन्तु यह स्वतन्त्रता समाज-मापेक्ष और समाज-स्थिति-सापेक्ष है। कुछ बातें कहने का, कुछ बातें दृष्टिबद्ध करने का मुझे अधिकार नहीं है, मले ही सैद्धान्तिक रूप में विद्वान् लोग अपनी विद्वत्ता का परिचय देते हुए पूँजीवादी जनतन्त्र की प्रशंसा करें, और यह कहें कि येसी बातें मुझे लिखने करने का बराबर अधिकार है।

चूँकि मैंने अपनी पुस्तक का उल्लेख किया, इसलिये कहूँ कि उस पुस्तक में (अ) क्रान्तिकारी आवाहन नहीं है, (ब) हिंसा का प्रचार नहीं है, (स) वह अश्लील भी नहीं है। फिर भी उममें कुछ ऐसे महत्वपूर्ण सत्याश हैं जो नागवार गुजरे हैं। बस, उसके गैर कानूनी करार दिये जाने का यही रहस्य है।

दूसरे शब्दों में, लेखक और कलाकार की स्वतन्त्रता समाज सापेक्ष है, समाज-स्थिति सापेक्ष है। मानव पौरव और उच्च अभिरुचि की ध्यान में रखते हुए भी जो रचनाएँ आती हैं, उनमें ऐसे सत्याश हा सकते हैं जो अप्रिय हो। अतएव वे सत्ताधारी अथवा सम्पन्न या प्रभावशाली वर्गों की भावना को ठेस पहुँचा सकते हैं।

इस बात को ध्यान न रखत हुए समाज में उन मत्थों के विरुद्ध ऐसी मनो-ग्रन्थियाँ तैयार कर दी जाती हैं कि जिससे अमुक-अमुक लेखक को प्रकाशक न मिल सके ।

जनमत और लोकाभिरुचि बनाने का ठेका जहाँ उच्च-सम्पन्न वर्गों ने ले लिया है, वहाँ किसी भी बात की परिभाषा जो उनकी दी हुई होती है, खूब चलती है । और उस परिभाषा को विश्वविद्यालयों से लेकर छोटे-मोटे प्रकाशकों तक में इस तरह स्वीकृत करा लिया जाता है कि जिससे उसी के भाव-मान चल पड़ते हैं । संक्षेप में, एक भाव-प्रवाह, विचारधारा, सत्य और सत्याश के विरुद्ध मनोग्रन्थियाँ स्थापित करा दी जाती हैं । कलाकार या तो इस तरह की मनोग्रन्थियों को स्वयं शिकार हो जाता है, और अपनी जिन्दगी के एक हिस्से को अभिव्यक्ति के क्षेत्र से निकालकर फेंक देता है, अथवा यदि वह बहुत ही आगुर है तो चुपचाप लिखता जाता है, छपाता नहीं, छिपाता है, और बाह्य प्रोत्साहन के अभाव में बहुत बार वह रचनाएँ अधूरी छोड़ देता है । पूरी नहीं करता, इसलिए कि उसकी अभिव्यक्ति का भाव-बिन्दु प्रकट हो गया होता है, किन्तु उसका सांगिक, सावयव अन्तःसंगठन उपस्थित करने की उसे आवश्यकता नहीं रह जाती ।

विभिन्न समाजों में इस प्रकार की मनोग्रन्थियाँ जो कमशः अथवा अचानक प्रचार द्वारा उत्पन्न की जाती हैं, विकसित की जाती हैं, वे अच्छी हैं या बुरी यह एक भिन्न प्रश्न है । एक खास ढंग की अलिखित सोशल संव्यवस्था, अर्थात् समाज-मान्यताएँ और समाज-अस्वीकृतियाँ, उचित होगी, अमरीका में वे स्वतन्त्रता की कसौटी घोषित की जायेंगी, भले ही फिर हन्शियों को, एफ्रो-अमरिकनो को, गोरो के होटलों और रेस्तरांओं से अलग रखा जाये । वह चल जायेगा । लेकिन साम्यवादी समाज-रचना को उलट देने या उसको निन्दनीय ठहराने की गरज से लिखे गये साहित्य या उसमें प्रकट भाव-दृष्टि को लेखक और कलाकार की स्वतन्त्रता की कसौटी माना जायेगा । हाँ, चार्ल्स चैपलिन की ओर ध्यान मत दिलाओ ।

कलाकार की स्वतन्त्रता समाज-सापेक्ष और समाज-स्थिति-सापेक्ष है, यह निर्विवाद है । सम्पूर्ण स्वतन्त्रता कहने-भर की बात है । कलाकार को तो केवल यह देखना है—यदि वह मानव-धर्म और मानव-माय बुद्धि की भावना रखता है (सब कलाकार ऐसे नहीं करते)—यदि वह सर्वोच्च मानव-मूल्यों की, मानव-मुक्ति के लक्ष्य की, स्थिति कहीं पाता है, और कहीं नहीं पाता, अर्थात् किस प्रकार की भाव-दृष्टियों में वह अपनी अनुकूलता पाता है, और किस प्रकार की भाव-दृष्टियों में नहीं । दूसरे शब्दों में, किम प्रकार के सांशस संव्यवस्था उसके अनुकूल है और किस प्रकार के नहीं ।

मूलभूत अन्तर्विरोधों से ग्रस्त समाजों में, निःसन्देह लेखक-वर्ग में भी, कलाकार-वर्ग में भी, सोशल संव्यवस्था अर्थात् सामाजिक निर्वन्धों के प्रति भिन्न-भिन्न दृष्टियाँ होती हैं, तथा न केवल वे दृष्टियाँ भिन्न-भिन्न होती हैं, वरन् परस्पर-विरोधी भी हो सकती हैं ।

ऐसी स्थिति में, कोई एक भाव-दृष्टि अथवा कुछ समानतामूलक भाव-दृष्टियाँ का समूह, सामाजिक प्रभाव तथा प्रतिष्ठा-सम्पन्न उच्च पदासीन वर्गों द्वारा मान्यता प्राप्त हो जाते हैं, तथा शेष दृष्टि या दृष्टियाँ मलिन भाव की सूचक, निम्न भाव की सूचक, निम्न पदामीन, तथा रिक्त और अर्थहीन करार दी जाती हैं ।

इस प्रकार का यह दृष्टि-भेद, या यो कहिए कि दृष्टि-सघर्ष, सदा-सर्वदा तथा अनिवार्यतः नये और पुराने का झगडा नहीं होता, वरन् वह वर्गों का सघर्ष होता है। साथ ही यह भी ध्यान में रखना चाहिए कि वह नये और पुराने का भी सघर्ष हो सकता है। वह वैसा है या नहीं, यह देखने-समझने की बात होती है।

एकाध उदाहरण अप्रासंगिक न होगा। छायावाद तथा द्विवेदीयुगीन काव्य-प्रवृत्ति, दोनों एक ही मध्यवर्ग से निःसृत हुईं। अपने-अपने ढंग में दोनों आदर्शवादी और अध्यात्मवादी थीं। फिर भी भाषा, भाव, शैली, तीनों क्षेत्रों की भिन्नता ने सघर्ष का रूप भी धारण कर लिया, यह किसी से छिपा नहीं। उसी प्रकार प्रयोगवादी या नयी कविता का जन्म भी मध्यवर्ग में हुआ। छायावाद और इस आधुनिकतावादी प्रवृत्ति में सघर्ष रहा, यह सर्वविदित है। यह नये-पुराने का झगडा है।

किन्तु, मध्यवर्ग के क्षेत्र में प्रयोगवादी प्रवृत्ति का उदय, विकास और प्रसार, और फिर उसी मध्यवर्गीय क्षेत्र में उसी प्रगतिवादी प्रवृत्ति की क्षीणता और दुर्बलता का ऐतिहासिक सत्य यही तो प्रकट करता है कि इस मध्यवर्गीय क्षेत्र को, एक ओर, उच्च-सम्पन्न उच्चवर्गीय प्रवृत्ति हथियाना चाहती है तो, दूसरी ओर, समाजवादी आदर्श का समर्थन करनेवाली शक्ति—सर्वहारा शक्ति—उसे अपने प्रभाव में लाना चाहती है।

मध्यवर्गीय क्षेत्र में इन दोनों के प्रचार-प्रसार का खूब क्षेत्र भी है। उच्च-मध्यवर्गीय आभिजात्य-मानवतावादी आध्यात्मिकता, व्यक्ति-स्वातन्त्र्यवादी प्रणाली के नाम पर, साहित्य-क्षेत्र से समाजवादी प्रभाव का उन्मूलन करना चाहती है। उसका मूल सामाजिक आधार है—उच्च-मध्यवर्गीय लोग और उनकी सौन्दर्याभिरुचिपूर्ण जगमगाहट से मोहमुग्ध वे निम्न-मध्यवर्गीय लेखक, जो लोभ-प्रसक्त और पिपासु होकर उनके आस-पास मँडराते हैं, या व्यक्तिगत आधार पर उनसे घृणा करते हुए भी उनके पद-चिह्नो पर चलने में अपनी कलात्मक प्रवृत्ति की मार्थकता समझते हैं।

इसके विपरीत, इसी मध्यवर्ग में भिन्न-भिन्न स्थानों पर ऐसे लोग भी हैं, जो न अत्यन्त दूरिद्र निम्न-मध्यवर्गीय हैं, न ऐसे जिन्हें हम आर्थिक दृष्टि से किसी भी हालत में सुखी कह सकते हैं। यह श्रेणी साहित्य तथा कला के क्षेत्र में भी काम करती है, तथा वह जान-भिक्षु है, यह कहा जा सकता है। इसकी मनोवृत्ति में प्रगतिवादी प्रवृत्तियों ने प्रति समीपता, सम्भवतः, पायी जा सकती है, और वह बहुत-कुछ अंशों में अभी भी देखी जा सकती है। प्रगतिवादी जीवन-मूल्य भी इनमें देखे जा सकते हैं। यह है सामाजिक आधार, उस सर्वहारा आन्दोलन के, मध्यवर्ग के ऊपर, प्रभाव का।

इसके बावजूद, प्रगतिवादी आन्दोलन यदि बहुत-कुछ पीछे हटा है, तो इसका कारण यह नहीं है कि मध्यवर्ग पुराने-का-पुराने अक्षरवादी हो गया है, यद्यपि उच्च-मध्यवर्गीय प्रभुता तथा बल-सम्पन्न पूँजी की सत्ताधारिता ने भी इसमें अत्यन्त महत्वपूर्ण योग दिया है। किन्तु इसका एक कारण यह भी है कि प्रगतिवादी प्रवक्ताओं ने अपनी वही पुरानी छरवाली बन्दूक और वही पुराने तमचे निवाले जिनकी आज कोई कीमत नहीं। संक्षेप में, उनके पास प्रगतिवादी प्रवक्ताओं के पास, मध्यवर्गीय अन्ध-सिद्धान्तवादी अहंकार तो था, किन्तु कला की सृजनशील

प्रश्रिया में, कला-सम्बन्धी समस्याओं में, वह सूक्ष्म गति नहीं थी, जो कि एक जीवन-मर्मज्ञ और कला-मर्मज्ञ के लिए आवश्यक होती है। यही नहीं, लेखकों से, विशेषकर नये ढंग के लेखकों से, वे तनकर अलग रहते थे। सिद्धान्तों के आड़वरी ढाँवर में रहकर (अपनी ठाठदार रोजी-रोटी का सवाल वे पहले ही हल कर चुके थे) वहाँ के बुजुर्गों से वे लेखकों के नयेपन पर, और नये लेखकों के युग पर, अपने तीर-जमान का प्रयोग करते थे, खूँखार होकर। नि सन्देह उनमें से कुछ ने नयी प्रवृत्ति के साथ चलने का प्रयत्न किया भी तो लँगड़ाते हुए। सच तो यह है कि वे घिसे-पिटे थे और अपने घिसे-पिटेपन को सिद्धान्तवादिता का जामा पहनाकर सर्वमान्य होने का प्रयत्न करते थे।

यहाँ उनकी आलोचना करने का मेरा अभिप्राय नहीं है। मैं तो यह कह रहा हूँ कि प्रगतिवादी धारा का जो पोछे हटना हुआ, उसमें प्रगतिवाद के प्रवक्ताओं की नि मज्ज अक्षमता और जड़-बधिर-अन्ध-यशु प्रतिभा का भी विलक्षण भोग था।

हिन्दी साहित्य-क्षेत्र में शीत-युद्ध अब भी चला हुआ है। साहित्य-क्षेत्र में मध्यवर्ग ही क्रियाशील है, और, सम्भवतः आगामी दसियों वर्षों तक वह श्रियाशील रहेगा। मध्यवर्ग के ही लेखक आज भी हैं। जीवन की समस्याएँ जटिलतर होती जा रही हैं। ये समस्याएँ भिन्न-भिन्न प्रकार की हैं। समाज में आज उरपीड़न और शोषण की मात्रा, अतिचार और अत्याचार की मात्रा, और भी अधिक, और भी तीव्र हो रही है। अवसरवाद, भ्रष्टाचार, नैतिकता का ह्रास, मानवतावादी मूल्यों की अवनति और व्यक्तिवाद अहवादी मूल्यों का बढ़ता हुआ प्रभाव, लूट-खसोट आदि-आदि बातों से सामान्य मानव का दुःख अपरिमीम होता जा रहा है।

ऐसी स्थिति में, शीत-युद्ध के एक वेग की यह चिन्ता सता रही है कि नही यह सन्तुष्ट मानव समाजवाद और साम्यवाद का शिकार न हो जाये। ऐसी स्थिति में, वह पाता है कि पश्चिमी जगत् का उच्च साहित्य साम्यवादी या समाजवादी प्रभाव को रोकने में विशेष सहायक नहीं होता। हाँ, यह सही है कि समाज की जो आलोचना उसमें की गयी है वह कोई साम्यवादी दृष्टि या समाजवादी दृष्टि से नहीं। यहाँ तक कि कभी-कभी उस दृष्टि की आलोचना समाजवादी भी करते हैं। किन्तु फिर भी वह आलोचना तो हुई है। ऐसी स्थिति में, वे अमरीकी प्रयोगवादी और धेष्ठ उपन्यासकारों का, अथवा ब्रिटेन या फ्रांस के उच्च साहित्य का, प्रचार नहीं करते, क्योंकि आज के सन्दर्भ में उनके लिए वे उपयोगी निम्न नहीं होते।

आज तो उन्हें पाश्चात्य जगत् की अराजकतापूर्ण स्थिति को, तथा उसमें उत्पन्न मानव-दुःख को, इस प्रकार परिभाषित करना है कि जिससे मनुष्य सत्त्व-धर्मा बनकर महान् कार्यों के लिए, मुक्ति-कार्यों के लिए, उत्कृत न हो।

उदाहरणतः, वीरता की व्याख्या लीजिए। वीरता क्या है? अपने लघुत्व को ढाँकने का एक तरीका है। फिर लोग उस ओर उन्मुख क्यों होते हैं? इसलिए कि वे अपने लघुत्व की वास्तविकता से घृणा करते हैं। निष्कर्ष . (1) मानव निरन्तर लघु है। (2) इसलिए उसका दुःख स्थायी है। (3) वह दुःख से मुक्ति के प्रयत्न में वीरता वताता है, किन्तु यह वीरता वस्तुतः उसके लघुत्व ही का मानसिक विशेष है। (4) यह मानसिक विशेष उसमें क्यों होता है? इसलिए कि उसमें बहुत बार आत्म-घृणा और आत्म-दया होती है, अतएव अपने लघुत्व में

पूणा करते हुए वह अपनी ऊँचाइयाँ प्रदर्शित करने के लिए वीरता के दृश्य प्रस्तुत करना है। (5) वीरता के दृश्य प्रस्तुत करने से वह महान् नहीं हो जाता, क्योंकि वह निरन्तर लघु है। (6) इसलिए उसका दुःख स्थायी है। (7) अतएव मानव-मुक्ति के लिए प्रयत्न बूढ़ा है, क्योंकि मुक्ति-जमी कोई चीज नहीं है—एक दुःख से दूसरे दुःख की ओर जाने का वह प्रयत्न है।

यह मानवतावादी अद्ययन दर्शन है। मानव के सम्बन्ध में यह एक प्रकार का नकारवाद है। मानवीय भाग्य और वर्तमान स्थिति के सम्बन्ध में यह एक प्रकार का निराशावाद है।

[इस] विचारधारा के दो पक्षों की तरफ हमारा ध्यान जाना जरूरी है। एक तो यह कि यह मुख्यतः मानव-मुक्तिवादी विचारधाराओं के विरुद्ध है। उसकी तीखी नोक खासकर साम्यवादी धारणाओं के विरुद्ध है, क्योंकि साम्यवादी धारणाओं में यह बताया गया है कि मनुष्य चाहे तो अपना भाग्य-परिवर्तन कर सकता है। मनुष्य के अन्तःकरण में वे शक्तियाँ मौजूद हैं जो व्यक्ति और समाज, इन दोनों में सामंजस्य स्थापित करते हुए मनुष्य का अधिक पूर्ण, अधिक सक्षम और अधिक सुखी बना सकती हैं। उसमें यह बताया गया है कि जन-साधारण में महान् सम्भावनाएँ छिपी हुई हैं। मनुष्य ने अपने श्रम और बुद्धि द्वारा महान् उपलब्धियाँ प्राप्त की हैं, और मनुष्य का सच्चा सुख और मुक्ति तथा उपलब्धि सर्वजनहितार्थ उनकी सृजनशीलता में ही निहित है, उसके सृजनशील कार्यों में ही है। इस कारण साम्यवादी नैतिक जगत् की विचारधारा लोगों को आकर्षित करती है, बहुत आश्रित करती है।

इस आकर्षण के प्रतिरोध के लिए यह आवश्यक है कि ऐसी भाव-धारा प्रचलित की जाय, जिसमें दुःख को शाश्वत मानकर उसमें समझौता करते हुए, समाज-परिवर्तन और मानव-परिवर्तन के स्वप्न को छोड़ दिया जाये।

इस भाव धारा की यह विशेषता ऐसी है जो मानव-प्रगति के चक्र में रोध और बाधा उत्पन्न करती है। दुःख के स्थायित्व, लघुत्व की भूल स्थिति, तथा उच्चतर गुणों के माया-स्वप्नत्व, का पाठ पढ़ाकर, मनुष्य को मानव-सत्ता के उच्चतर रूपान्तर के कार्यों और कार्यक्रमों से अलग करने का उद्देश्य और प्रेरणा उगम समायी हुई है।

हिन्दी काव्य मृष्टि की वर्तमान गतिविधि में इस भाव-धारा का प्रभाव स्वभाविक होता जा रहा है।

कारण क्या है? कारण है—वर्तमान देशकालावस्था की कतिपय विशेषताएँ। देश में, सामान्यतः, अवसरवाद, अनाचार, स्वार्थपरता, लाभ-लोभ और व्यक्तिवादी महत्वाकांक्षा का प्रभाव विभिन्न सामाजिक क्षेत्रों में लगातार बढ़ता जा रहा है। परिणामतः, जन-साधारण का जीवन मलिन और दुःखपूर्ण तथा वैयक्तिक आशाहीनता और भविष्यहीनता के भावों से ग्रस्त हुआ जा रहा है। काव्य में भी यही भविष्यहीनता तथा आशाहीनता के अराजक भाव बढ़ते जा रहे हैं। बाह्य समाज के जा सामान्य दृश्य कवि को दिखायी दे रहे हैं, वे उत्साह-सहारक, प्रेरणा-नाशक और हृदय विदारक हैं।

शीत-युद्ध के दौरान में, नवीन भाव धारा ने विगत जनतन्त्रवादी विचार-धारा से भी युद्ध किया और प्रगतिवादी विचारधारा से भी। इसको दुहराने की

आवश्यकता नहीं। महत्त्व की बात यह है कि लेखक में साम्यवाद-विरोधी, राजनीति-विरोधी, और अब जन-विरोधी, मनोग्रन्थियाँ पहले से ही तैयार कर दी गयी हैं। वे अब और भी अधिक दृढ़ बनायी जा रही हैं।

ध्यान में रखने की बात है कि सभ्यता, समाज, व्यक्ति, इन सबकी (इनकी दृष्टि से देखी गयी) वर्तमान स्थिति की आलोचना के तत्त्व इन विधियों में खूब प्रचलित हैं, किन्तु ये आलोचना के तत्त्व अत्यन्त व्यक्तिवादी दृष्टि की उपज हैं।

इस आलोचना का सारांश यह है कि रूस हो या अमरीका, सर्वत्र औद्योगिक सभ्यता है। औद्योगिक सभ्यता व्यक्तित्व का नाश करती है। व्यक्ति में आत्म-निर्णय, विवेक की शक्ति का ह्रास हो जाता है। उसका व्यक्तित्व भी विखण्डित हो जाता है। साम्यवादी जगत् और 'स्वतन्त्र' जगत्, इन दोनों में अन्तर केवल यह है कि 'स्वतन्त्र' जगत् में व्यक्ति, बावजूद व्यक्तित्व-विभाजन के, बावजूद व्यक्तित्व-नाश के, अपने स्वतन्त्र निर्णय के लिए स्वतन्त्र है।

व्यक्ति अपना स्वतन्त्र निर्णय तब तक नहीं कर सकता, जब तक वह भीड़ का अंग है। समाज में जब तक व्यक्ति पृथक्-पृथक् है और मनन के जगत् में रहकर निर्णय करने को स्वतन्त्र है, तब तक ही वह व्यक्ति है। तब तक वह आत्मा का बन्धु है। किन्तु ज्यों ही वह एक हो जाता है, यह जन-यूथ के मनोविज्ञान की धारा में बहता है। स्वतन्त्र निर्णय की उसकी शक्ति या तो क्षीण हो जाती है या सुप्त हो जाती है। इसलिए, ये जो सबको पर जुसूग चल रहे हैं, ये जो हड़तालें हो रही हैं, ये जो सामूहिक-राजनैतिक आक्रमण-प्रत्याक्रमण हो रहे हैं, वे सब भीड़ की मनोवृत्ति के परिचायक होने से, स्वतन्त्र निर्णय के अभाव की अन्ध शक्ति को ही सूचित करते हैं। परिणामतः, लेखक—जो कि अकेले ही में रहता है—उसे अकेले में रहना ही अच्छा है। तभी वह मानवता के उच्च गुणों को (यदि वे हैं तो) प्रतिष्ठापित कर सकता है। जनवाद, समाजवाद भीड़ की मनोवृत्ति के परिचायक हैं। जुलूस, हड़ताल आदि राजनैतिक सामूहिक कार्य गलत हैं। जनता डोर है, वह पशु है, क्योंकि वह नेताओं के बहकावे में आती है, क्योंकि उसमें 'स्वतन्त्र' निर्णय करने की शक्ति नहीं है।

व्यक्ति अपनी व्यक्ति-सत्ता में अद्वितीय है, निःसंग है। और ऐसी बाह्य प्रभावहीन निःसंग स्थिति में ही, अपने इस प्रकार के एकांत में ही, वह स्वतन्त्र निर्णय कर सकता है, अन्यथा नहीं।

दुःख की स्थिति प्रायः स्थायी है। मनुष्य लघु है। लघुत्व से पूर्ण मनुष्य अपने लघुत्व से घृणा करता है, इसलिए कुछ काल के लिए वह 'वीर' बन जाता है। वीरता या महानता अमात्मक है। लघुत्व मनुष्य की मूल प्रकृति है। अतएव, हे महोदय, महानों और वीरों के चक्कर में मत पड़िए।

दूसरे शब्दों में, यह जो विद्यमान स्वार्थग्रस्त अहग्रस्त व्यक्ति-सत्तात्मक स्थिति है—जिससे कि यह समाज बना हुआ है—उसका पहचानना, और उस यथार्थ को पहचानकर अपनी अद्वितीयता को रक्षा करना आवश्यक है।

अद्वितीयता की यह रक्षा उन दार्शनिक या बहिष्कृत धार्मिक अथवा आध्यात्मिक या रहस्यात्मक अनुभवों में हो सकती है, जिनकी परिभाषा करना, जिनके स्वरूप की व्याख्या करना, उनका काम है जिनको इसमें दिलचस्पी है।

और, इस प्रकार की अन्तिम व्याख्या और अन्तिम परिभाषा—वह जो भी

है—यदि व्यक्ति-सत्ता की एकमेव अद्वितीयता की रक्षा करती है तो उस स्थिति में वह मानव की सर्वोच्च परिभाषा, उसकी निजी शक्तियों की, आत्म-शक्तियों की सर्वोच्च परिभाषा भी होगी ।

मैंने इस भाव-धारा की कतिपय विशेषताओं को अपने शब्दों में रखने का प्रयत्न किया है, न कि भाव-धारावालों के शब्दों में । अतएव इसमें उनके विचारों को सम्भवतः भद्दा बनाकर भी रखा गया है । किन्तु, भन्ने ही मैंने उम्हें हलके ढंग से या भद्दे ढंग से रखा हूँ, उसका मार-मत्य वही है जो मैंने कहा ।

उपर्युक्त भाव-धारा सम्पूर्ण-सर्वांगपूर्ण अथवा व्यवस्था-बद्ध या सुसंगठित रूप से मात्र कवियों में नहीं पायी जाती है । किसी में उसका कोई अंश है, तो किसी में कोई और । इन कवियों की आन्तरिक जीवन-ज्ञान व्यवस्था में इस भाव-धारा का योग है, वह कितना और कैसा योग है, यह एक भिन्न प्रश्न है ।

यह भी ध्यान में रखने की बात है कि सब प्रयोगवादियों या नये कवियों की यह विशेषता नहीं है । सभी में यह भाव-धारा पायी जाती है—यह कहना यथार्थ के अनुसार नहीं ।

महत्त्व की बात केवल यह है कि यह भाव-धारा निरान्त प्रतिक्रियावादी है । इसके सारे आघात का मुख्य लक्ष्य कवि-कलाकार को लेखक समाज से, सामाजिक-मानवीय भावनाओं से, सामाजिक-मानवीय मूल्यों से, सामाजिक-मानवीय सत्ता के उच्चतर रूपान्तर के स्वप्न-लक्ष्य और प्रयत्न से, पृथक् नि सग और विरोधात्मक रूप में स्थापित करना है ।

इस लेखक का मुख्य उद्देश्य इस भाव-धारा के मुद्देवार खण्डन उपस्थित करना नहीं है । इसका मुख्य उद्देश्य वर्तमान स्थिति पर अरुनी बुद्धि अनुसार प्रकाश डालते हुए यह बनाना है कि आखिर किस प्रकार इस भाव-धारा से छुटकारा प्राप्त हो सकता है ।

यह जानना जरूरी है कि आखिर इस क्षेत्र में इस भाव-धारा का प्रचार क्यों-कर हुआ । बाह्य परिस्थिति वैसी थी, यह कहकर छुट्टी लेना गलत है । आन्तरिक अवस्था का भी इस भाव-धारा के प्रचार-प्रसार में योग है । यह आन्तरिक अवस्था साहित्य-क्षेत्र की आन्तरिक अवस्था तथा अन्तःकरण के भीतर की अवस्था भी है ।

वाक्य एक आत्मपरक प्रयास है । भारतीय साहित्य—विशेषकर हिन्दी साहित्य—में आत्मपरक वाक्य की परम्परा रही आयी । उसी प्रकार साहित्य के तत्त्वा के विश्लेषण और उसके प्रभाव के विश्लेषण की भी परम्परा रही है ।

प्रगतिवादी समीक्षा और प्रगतिवादी साहित्य ने मनुष्य के मात्र सामाजिक-राजनैतिक पक्ष पर ही खूब जोर दिया । उसके शेष पक्षों पर, तुलनात्मक दृष्टि से, बहुत कम बल रहा, या नहीं ही रहा । परिणामतः, पाठक के सामने मनुष्य का जो चित्र प्रस्तुत हुआ, वह एकपक्षीय ही था, उसमें मानव-सत्ता की सर्वांगीण प्रगतिशील दृष्टि का प्रकटीकरण नहीं था ।

इसका प्रभाव प्रगतिशील साहित्यकारों के व्यक्तित्व पर भी हुआ । एक ओर, वे अनेकानेक रचनाओं में केवल उद्बुद्ध सामाजिक-त्राणिकारी भाव-दृष्टि प्रकट करते थे, तो दूसरी ओर, उनके वास्तविक जीवन में जो दृश्य बहुत-बहुत लोगो ने समीपना में देखा है उसमें उच्चवर्गीय सकीर्णता, विलास-लोलुपता, अपने पास

अधिकाधिक उच्चवर्गीय सामाजिक प्रभाव तथा अधिवाधिक्य वस्तु समग्र और नीति-समग्र की मालमा प्रत्यक्ष दिखायी दे रही थी। इसी मनोवृत्ति के उदाहरण अधिकतर दिखायी दे रहे थे। अपवाद कुछ थे, वे अत्यन्त अल्प थे। संक्षेप में, इन लेखकों के वास्तविक जीवन में प्रगतिशील दृष्टि का अनुशासन नहीं था, और उस प्रगतिशील दृष्टि से जीवन संगठन नहीं था। उच्च और सुखपूर्ण वैयक्तिक जीवन ही उनका प्रधान जीवन-लक्ष्य था।

वैसे ही उनके सामाजिक सम्बन्ध भी थे। उन सामाजिक सम्बन्धों के कारण और उनके द्वारा ही वे भौतिक उन्नति के सोपानों पर चलते जा रहे थे। यदि समाजवाद के द्वारा उनका निजी प्रभाव बढ़ता है तो वह भी अच्छा ही है—यह मानकर मानो कि वे चलते थे। उच्च वर्गों में उनके गहन सामाजिक सम्बन्धों ही के कारण, उन्हें अपने प्रगतिवाद से कोई आर्थिक या सामाजिक हानि नहीं हुई।

परिणामतः, उनके वास्तविक जीवन और जाचरण के द्वारा कोई विशेष प्रेरणा नहीं मिला पाती थी। अपने भौतिक अस्तित्व की रक्षा का सपर्प, जो एक माधारण मनुष्य को, एक गरीब भादमी को करना पड़ता है, वह उनके लिए मानो कि नहीं था, और अगर था भी तो वह एक ऐसे ढग से था जिसे हम मोटर कारवालों पर लदे हुए कर्ज से छुटकारे का सपर्प कह सकते हैं। दूसरे शब्दों में, ये लोग मानव, मानवता, सभ्यशील मानवता, भक्ति-सपर्प, जनवाद, किसान-मजदूर क्रांति, आदि शब्दों का प्रयोग करते थे, और विभोर होकर, भक्ति-भावपूर्वक, उन सब तत्त्वों का प्रतिपादन भी करते थे।

इसका परिणाम यह हुआ कि, जैसा कि दिखायी देता था, उनकी विभिन्न कल्पनाएँ अतिसरलीकरण पर आधारित हो गयी थी। जिन्दगी की पेचीदगियों पर उनका ध्यान न आकर, सामान्य विशेषताओं पर ही दृष्टि टिक जाती थी। इसलिए उनका 'प्रगतिशील' मानव एक निष्ठावान् क्रान्तिकारी मानव था, जो प्रगतिशील मूल्यों की स्थापना के लिए जूझ पड़ता है। उसके हृदय में कहीं भी कोई शका, अपने व्यक्ति-मुक्त के सम्बन्ध में कोई चिन्ता, अथवा अपनी परिस्थितियों में कोई घबराहट, नहीं थी—यद्यपि यह साफ था कि वास्तविकता बराबर यह सूचित करती रहती थी कि वास्तविक 'प्रगतिशील' मनुष्य, जो कि हमें काम करते हुए दिखायी देता है, प्रगतिशील कविता में दिखायी दे रहे प्रगतिशील मानव से कहीं अधिक उलझाव-भरा, कमजोर और विविधपक्षीय रुझान रखने-वाला मनुष्य है। संक्षेप में, प्रगतिवादी मानव-विषय जो काव्य में उपस्थित हुआ, प्रगतिवादी मानव के वास्तविक जीवन सपर्प और वास्तविक व्यक्तित्व से बहुत कुछ दूर होकर, अतिसरलीकरण पर आधारित कल्पना के रूप में था। साथ ही, उसका केवल [एक] ही पक्ष—सामाजिक-राजनैतिक पक्ष ही—सामने आता था, दूसरे पक्ष नहीं।

परिणामतः, प्रगतिवादी काव्य एवं हृद तक, एक सीमा तक, ही प्रभावित करता था। सारे जीवन को, मन वचन कर्म को—जीवन पापन-पद्धति को,—हृदय, आत्मा और बुद्धि को, एक केन्द्र से अनुशासन और नियन्त्रण करनेवाले प्रगतिवादी आदर्श और प्रगतिवादी जीवन-मूल्यों और उनके कार्यात्मक तथा अनुभवात्मक रूपों का चित्रण हमें दिखायी देता था, न आन्तरिक तथा बाह्य समस्याओं का चित्रण जो कि इस प्रकार के आत्मैक्य (?) से स्वभावतः उत्पन्न

होता है।

इसके विरुद्ध प्रतिक्रिया स्वाभाविक थी। प्रगतिवाद के कतिपय प्रवक्ता अपने प्रवचनों को विशुद्ध मार्क्सवाद और उसका विशुद्ध प्रयोग समझते हुए, और इस महान् कार्य से प्रभूत अहंकार के प्रतिनिधि बनकर, जिस प्रकार आलोचना करते जाते थे उससे, देश में वामपन्थी समाजवादी राष्ट्रवाद के बढ़ते हुए प्रभाव की धारा की उच्च लहरों पर चढ़कर, वे नित्य-नूतन विजय प्राप्त करते जाते थे। वह युग ही वैसा था।

महत्त्व की बात यह है कि [उन्होंने] प्रयोगवादी और नयी कविता का आरम्भ ही में विरोध किया। वे उसकी सूरत देखकर ही चिढ़ते थे। किसी विशेष साहित्य-धारा की उत्पत्ति-विकास के मूलभूत कारणों का तटस्थ विश्लेषण न कर, उसकी विस्तृत स्वरूप-विश्लेषण और उस पर आधारित मूल्यांकन न कर, वे केवल उनकी नष्ट-भ्रष्ट फर डालने के लिए ही कटिबद्ध रहे।

खैर, यह पुरानी बात हो गयी। दुःख की बात यह है कि आज भी उनके द्वारा [सिवाय] केवल विरोध के, विशुद्ध विरोध के, और कुछ नहीं हो पाता। ऐसी स्थिति में, जब नये प्रकार के लेखकों से उन्होंने अपने को अलग कर डाला, वे कैसे प्रतिक्रियावादी विचारधाराओं में मोर्चा ले सकते थे, उन्हें क्या सकते थे ?

आज आवश्यकता इस बात की है कि नये काव्य-क्षेत्र में एक विशेष केन्द्र से प्रतिक्रियावादी, जन विरोधी, विचारधारा का परिचालन किया जाता है, इसको रोका जाये। किन्तु यह कौन कर सकता है ? क्या यह नये वाक्य के स्वरूप ही से भड़कनेवाले लोगों से ही सिद्ध होगा ?

मरे सामने मुख्य प्रश्न यह है कि समीक्षा की भाषा, समीक्षा-शैली, समीक्षा के अन्तर्गत विचारधारा की अभिव्यक्ति, इस प्रकार से हो कि लेखक यह समझ लें कि समीक्षक उसका शत्रु नहीं, उसका मित्र है, उसका भ्राता है। तभी वह लेखकों का विश्वास प्राप्त कर सकेगा।

लेखक लम्बी-चौड़ी सिद्धान्तवादी शब्दावली से न प्रभावित होता है, न उसे जान ही पाता है। अतएव यह आवश्यक है कि इस ढंग से बात की जाये कि जिस से समीक्षक और लेखक की दूरी कम हो, वे दो विभिन्न पृथक् लोकों में न रहकर, एक ही जगत् में रहकर, एक ही भाषा बोलते से प्रतीत हों।

महत्त्व की दूसरी बात यह है कि साहित्य-क्षेत्र में जिन केन्द्रों से जो प्रतिक्रियावादी विचारधारा प्रचारित और प्रतिपादित होती है, उन केन्द्रों और उनकी प्रतिक्रियावादी विचारधाराओं की मूलभूत और प्रखर आलोचना करते हुए—इस प्रकार आलोचना करते हुए कि जिससे प्रगतिशील मानवतावाद का मार्मिक और सर्वांगपूर्ण तथा प्रेरणापूर्ण चित्र उपस्थित हो सके—थनेक व्यापक विवेचन और मन्थन करनेवाली पुस्तकें लिखी जायें, लेख लिखे जायें, तथा उस चुनौती को सहर्ष स्वीकार किया जाये जो भारतीय मानवता को विचारधारा के रूप में विशेष केन्द्र या केन्द्रों में दी गयी है।

दूसरे शब्दों में, समीक्षा एक ऐसा सिद्धान्त-संगत, जीवन-ज्ञानपूर्ण, जीवन-संवेदनपूर्ण, मार्मिक मानव चित्र प्रस्तुत करे, जो आज की व्यापक दुःख और कष्ट की स्थिति-परिस्थिति से ग्रस्त लेखक की विभिन्न वास्तविक मनोदशाओं के लिए न केवल ग्राह्य हो, वरन् उसके विभिन्न पूर्वाग्रह-ग्रस्त भावों को छिन्न-भिन्न

करते हुए उसे प्रेरणा प्रदान करे—ऐसी प्रेरणा जो एक ही साथ उसकी समस्याओं और विश्व की समस्याओं के समाधान का एक नम्र, किन्तु अत्यन्त भाव सवेदन-शील प्रयत्न हो ।

सिद्धान्त जीवन-जगत् के विभिन्न सामान्यीकरणों ही पर तो आधारित होते हैं । वे मानव के अन्तःकरण में स्थित जीवन-ज्ञान-अवस्था का ही तो एक ऊर्ध्व-विकास रूप है । अतएव मेरा यह आग्रह है कि समीक्षा में आज के लेखक के परिवेश, उसकी रचना प्रक्रिया, उसके अन्तःकरण के सवेदन-पुंजों को समझते हुए, उसकी विशेष सन्दर्भयुक्त भाषा को समझते हुए, और यह मानते हुए कि लेखक मानव-जीवन ही की अभिव्यक्ति कर रहा है—संक्षेप में, लेखक के अन्तःकरण और काव्य में सहानुभूतिशील अन्तर्दृष्टि को परिचालित करते हुए—कार्य किया जाये । विरोधी विचारधारा के क्षेत्र में तथा स्वरूप विश्लेषण करने-वाली वास्तविक साहित्य-समीक्षा के क्षेत्र में क्या ऐसी अपेक्षा करना गलत है ?

[सम्भावित रचनाकाल 1959-64 के बीच । नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र में संकलित]

समीक्षाएँ

‘हृदय’ की स्मृति में

मरण का काला विस्तीर्ण हाथ उस मुख पर बिछ गया था, किन्तु उसका आना उसे अज्ञात नहीं था। वह उसके लिए तैयार बैठा था। उसके युगुत्सु हृदय में एक नयी आशा काँप उठी थी। वह बराबर अपने से चेतन होता हुआ एक अंधेरे मार्ग में से गुजर रहा था। रास्ता उसे मिल नहीं रहा था, काले-काले नाग उसे काटन को दौड़ रहे थे। जीवन में श्रद्धावान वह पुरुष उनसे लड़ता चला जा रहा था, अपनी सारी बेंटी हुई चेतना एकत्र कर, उन्नत होकर, विशाल होकर, क्योंकि साँप हिमालय को क्या काटेंगे, सिंह हवा को क्या मार डालेंगे।

वम, तभी उसने अपनी सम्पूर्णता पा ली थी, अनुभव कर ली थी। उस तिमिर-गर्म में से चलता हुआ वह प्राण अपने ही लिए ईश्वर हो उठा था, अति-मानव हो गया था, जीवन के हरएक क्षण में अपनी अमिट छाप छोड़कर शक्ति इकट्ठा करता हुआ वह आगे बढ़ गया है। जीवन का घर्म पान्न करते हुए उसने अपने प्राण-शरीर के एक टुकड़े से अपने मित्रों का सूत्रन किया, दूसरे में अपने शिष्यों का, तीसरे से अपनी स्त्री का, पिता का, चौथे से अपने बच्चों का, पाँचवें से अपने आलोचकों का, छठे से स्वयं अपना-अपनी आज का जो उन सबमें बँटकर फिर एकत्र हो गयी, भड़क उठी और आगे बढ़ गयी।

इस सकृचिन्तितिमिर-गर्म में से होता हुआ वह महान तेजस्वी प्राण चल पड़ा है निर्भीक, एक यानामय उत्सुकता लेकर। एक नवीन आशा-नी काँप उठी है उसके हृदय में, एक सुन्दर दीपक के लघु प्रकाश को अपने सहस्र-सहस्र किरणों में वितरित करता हुआ अपने नवीन देश में नवीन रूप लिये चलता जा रहा है वह गतिमान आत्मा।

वचन से जीवन उमका बढ़ता जा रहा था अपने रगीन रूपों को दूसरे नवीन रगीन रूपों में खोते हुए, इस तरह विकसित होना हुआ, शक्तिमान हाता हुआ, तेजस्वी होता हुआ। वह बढ़ रहा था आगे। उसके पथ में एक तिमिर-आवर्त की झंझलाहट पड़ी हुई थी। परन्तु वहाँ तो वह अपना ईश्वर हो उठा था, वह आत्ममूर्त्यु मृत्यु की अन्धकारमय नग्नता को शरमाता हुआ आगे चल पड़ा। अरे! वह तो आगे चल पड़ा, बढ़ गया, बढ़त गया, कुछ-का-कुछ हो गया।

तुम कहते हो वह अपना था। तुम रोओ मत, क्योंकि वह तुम्हारी पहचान भूल गया है, वह निराला हो गया है। वीन कहता है उसे कोई वस्तु मरणनाम की या कोई राक्षस काल नाम का आ गया और खा गया। वीन कहता है ऐसा? ऐसी बाहरी चीज उसे क्या कर सकती है! वह तो स्वयं ही आगे बढ़ता हुआ, बृहद् होता हुआ, अपना ईश्वर होता हुआ, क्योंकि उसने चेतना शरीर का एक सूक्ष्माणु भी तुम्हारे तन में समाये प्राण से अधिक सघन और तेजस्वी है, वह चला गया है। तुम मत रोओ, उमकी स्त्री, पिता, माता, वहनों, बच्चों, मित्रों, शिष्यों, आलोचकों, मन रोओ, क्योंकि वह तुम्हारी पहचान भूल गया है, वह तुम्हें नहीं

पहचानता, वह तुमसे परे है। तुमसे अलग है। वह अपने नवीन-चेतना-रूप में अपने नवीन धर्म का पालन करता हुआ आगे बढ़ रहा है, चला जा रहा है, और तुम पीछे रह रहे हो। उसको जीवन में इतनी थढ़ा थी कि वह तन का उत्सर्ग करते हुए बेरोक हो उठा, अबाध हो गया। जीवन की रश्मिमय धारा का स्रोत उसने इस तरह पकड़ा था कि कौन उसके वेगमय व्यक्तित्व को पकड़ सकता है? किसका सामर्थ्य है कि उसे ललकारे, ठहरने को कहे।

लोगों ने उसको नहीं पहचाना था। परन्तु 'लोग' यह शब्द ही क्या है? इसके क्या मानी होते हैं? हम क्यों उसको उपयोग में लायें, लेकिन फिर भी लाते हैं। और इसी में उसका रहस्य है। परन्तु जो उनसे ममज्ञ आया, उनके साथ बैठा, बातचीत की, वह उनकी आन्तरिकता की प्रकाश-भक्ष्यता से अप्रभाविन न रह सका। आत्म-विश्वस्न और विनयपूर्ण, गम्भीर पर नित्य स्मित-मुख और विनोदी, जीवन के मूल आदर्शतत्त्व के प्रति श्रद्धावान फिर भी अत्यन्त सूक्ष्म आलोचनाशील, नित्य जागरूक फिर भी शान्तिमय, सामाजिक ईमानदारी से भरा हुआ ऐसा उनका भावा साधनाशील व्यक्तित्व अपनी बातचीत में कितना प्रकाशमान, जागृत और सन्तुलित था। उनका गृहस्थ जीवन स्नेह की दृष्टि से कितना अलग, चिन्तनशील, अपने-अपने कृष्ण कहीं थी? जीवन में 5 थे। लेकिन विचारों के प्रति, ? भटके बच थे। वे कुछ ऐरिस्टो-

क्रेटिक टेस्ट लिये हुए, परन्तु अत्यन्त उदार और अर्थसम्पन्न प्रोफेसर, हिन्दी के अध्यापक, अपनी प्रतिभा से साहित्यमञ्जना करते हुए विज्ञापन से दूर भागते थे।

परन्तु सबसे अधिक, सबसे पहले और सबसे आगे यदि वे कुछ भी थे तो एक मानवतामय मानव। अपनी मानवता की ज्योति की प्रतिष्ठा उन्होंने कई हृदयों में की। उनका एक क्षेत्र यह भी था। जीवन से पूर्ण सुमगलित और अबाध होकर जो प्रकाश हमारे हृदय में उत्पन्न होता है उसकी सुमधुर व्योमोग्मल उन्नत ज्वाला की विश्वामययी मुहुल मुस्कान यदि मुझे बही देखने को मिली तो उस नाटे, विनोदी, किन्तु भव्य शक्तिशाली, अपने घर के, बाग के बूझों को पानी देते हुए प्रोफेसर के गम्भीर मुख पर।

बीमारी में और विशेषकर मरणकाल में लोग कितने दयनीय मालूम होते हैं। परन्तु उसमें वह पुरुष कितना भव्य, अपनी शारीरिक वेदना से सजता हुआ कितना धीर और उज्ज्वल मालूम होना था। अपनी बीमारी में वह कितना स्थितप्रज्ञ हो उठा था।

उनकी बीमारी के दो दौर थे। पहला बहुत घातक परन्तु उसमें वे बच गये थे। डॉक्टर निराश, पत्नी निराश, परन्तु भृत्यशय्या पर पड़ा हुआ आदमी कह रहा कि न जाने क्यों उसके हृदय में जीवन का निजंद, निर्मल, मधुर, स्पॉन्टेनियस अनायाम बहता चला आ रहा है, उत्पन्न क्लो को घोंटा हुआ, उन्हें शीतल करता हुआ।

वे अच्छे हुए। घर के लोगों के साथ बड़े मुख से उन्होंने गृह-दर्शन किया। मित्रों से मिले, शिष्यों से मिले, मुझसे मिले। मेरे लिए वह क्षण अत्यन्त गहरा था। वे मरण से लौटकर जीवन में आये थे और मेरी आँखों में मुझ के आँसू थे। उनकी बड़ी लडकी पाटू आवेस के साथ टेम्परेचर चार्ट फाड़ रही थी।

वे उस दिन बड़े सुखी थे ।

उनको फिर बुखार आ गया था । पहला स्वास्थ्य एक दिखावट थी, एक घोखा था उनको और सबको । और फिर एक लम्बी बीमारी और मृत्यु ।

परन्तु उनकी मृत्यु । जीवन की इतनी सम्पूर्ण परिवर्तित रूपान्तरित चेतना की अकस्मात् आवेशमय ज्वाला इतनी विचित्र, बृहत् और भ्रमान्वीय थी कि वह पूजनीय है, वन्द्य है । क्योंकि उनके मृत्यु-मार्ग में उस विचित्र महान् चेतना का महान् प्रकाश कुछ ऐसा आश्चर्य, विश्वस्त और भव्य था कि मालूम होता है उनके तन में बहनेवाले, गतिमान जीवन ने केवल अपना पथ परिवर्तित कर दिया है, दिशान्तर कर दिया है, रूपान्तर कर लिया है । वह सतत है, चिरन्तन है । यह विश्वास—इस ध्रुवा का सागर हमारे हृदय में भरता हुआ वह आज न होकर भी है, और अपना पथ अपनी कक्षा पर उसी तरह तै करता जा रहा है जिस तरह इलेक्ट्रॉन, प्रोटोन के आसपास विद्युत बरसाता हुआ घूमता है ।

[आगामी कल, जण्डवा, के मार्च-अप्रैल संयुक्तांक 1942 में प्रकाशित । रचनाबली के दूसरे संस्करण में पहली बार संश्लिप्त]

वीरेन्द्रकुमार का 'आत्मपरिणय'

प्रकृति और आत्मा, स्त्री और पुरुष—इस स्वाभाविक द्वन्द्व का आध्यात्मिक अर्थ और उसका उद्देश्य, जिन गम्भीर मानसिक प्रक्रियाओं के द्वारा अपने आपका उद्घाटित करता है—मानवी जीवन के वे रहस्यमय, स्रोतोमय, परितुष्टि के आपसी सत्य किस तरह एक-दूसरे में बँटकर फिर एकत्र हो जाते हैं, एक विशाल आलिंगन के गम्भीर तन्मय माधुर्य में स्नय को पर्यवसित कर देते हैं—ऐसे ये सत्य—जीवन के अर्थ—मानव-जीवन के सत्य, जिन सूक्ष्म प्रक्रियाओं के द्वारा, गति-पथों के द्वारा, अपनी परितुष्टि की ओर उन्मुख होते हैं—ब्रह्म को चुनौती देते हुए अपनी बीमल चेतना की अगारमय शक्ति अपने हृदय में डीनकर उस सतह तक पहुँच जाते हैं जिसे आध्यात्मिक कहकर हम अपने को धम्म मानते हैं, उनका चित्रण आत्मपरिणय में हुआ है ।

क्योंकि वीरेन्द्रकुमार के प्रेम-यात्र केवल विवाह में सम्बद्ध होकर अपनी प्रणयासक्ति का अन्तिम बिन्दु नहीं देख पाते हैं, इसलिए यह सोचना सम्भव है कि वे अशक्त हैं, सामाजिक दुराग्रह से होड़ लेने की क्षमता उनमें नहीं है, अतएव वह हार्दिक योमलता नपुंसकता की भीमा छाँ आती है और बलाकार यहाँ असफल हुआ है । यह लोगो का मत हो सकता है । परन्तु जिस तरह बाहर रहकर हम आन्तरिक बातों को नहीं देख सकते, उसी तरह उन पात्रों के अन्दर बिना पँठे हम उनके भावों की पाह नहीं पा सकते । आत्मपरिणय (बहानी) की कृपा के किरण दादा, माना जा सकता है, कि एक अक्षम प्राणी है । परन्तु क्या यह आश्चर्य की बात नहीं है कि इतने दिनों तक के मिसन-योग में भी उन्हें विवाह का

स्वाध्यास (आपडिया) तक नहीं आया ? हम विवाह कर सम्बन्ध हो और इस प्रकार समाज-स्वीकृत जीवन की लोहे की पेटी में अपना स्नेह-धन बन्द कर सुरक्षित रख दें—इस तरह की कोई कल्पना उनके मन में न आ सकती थी ? इनने दोनों के सहवास में क्यों उन्होंने यह न सोचा कि विवाह उनको एक कर मरता है ? फिर क्या कारण है जिसे वे रोते हैं ?

विवाह की कल्पना उनके मन में न आ सकती । और इसका कारण हृदय की वह स्नेहाकुल अवस्था है जिसकी परितृप्ति किसी दूसरे हृदय में घुलकर वह लेने की अवस्था से ही हो सकती है । उसकी बेचनी, पीडा इतनी स्थूल नहीं है कि वह एक-दूसरे की बाहरी उपस्थिति से वृत्तायी जा सके । शायद वह तो उपस्थिति में और भी वर्धमान हो विवक्षित हो । यह पीडा की आग सी काँपती हुई बेल हृदय के वृक्ष पर चढ़ ले, अपनी दूरगामी गालाओं से उसके प्रत्येक भाग को आच्छादित कर ले । स्त्री को देखकर उत्पन्न हुए अनुराग और इस प्रेम में बहुत अन्तर है । स्त्री के माहमय रूप से उत्पन्न घातक अवस्था और स्नेह से आप्त्त हृदय का आग्रह, उसकी बेचनी, पीडा, परितृप्ति—इन दो बातों में बहुत अन्तर हो जाता है । पहला अधिक प्राणिशास्त्रीय है दूसरा अधिक आध्यात्मिक । पहला अधिक व्यक्तिनिर्देश है तो दूसरा अत्यन्त मधन वैयक्तिक । पहला शरीर है तो दूसरा आत्मा । आत्मपरिणय की बहना और किरण दादा का यह स्नेह सातो के परिचय के बाद उत्पन्न स्वाभाविक सहज प्रगाढ विश्वास की रूपान्तरित स्थिति है ।

स्त्री के स्नेह के ये दो रूप (1) आरपणमयी प्राकृतिक भूल, (2) परिशुद्ध महज सरल मानवी हृदयों से उत्पन्न स्वाभाविक विश्वास प्रज्वलित रूप प्रणय, ये श्री धीरेन्द्र कुमार की कला के दो सुदृढ़ असकृन् स्तम्भ हैं । ये दो रूप ऊपरी तौर पर देखने से एक दूसरे का साथ जाते हैं । एक दूसरे में कुछ सादृश्य भी हो सकता है किन्तु मानवी मनो में दोनों उत्पन्न होते हुए भी, वे सम्मिश्र होते हुए भी, वे एक ही उद्देश्य की ओर जानेवाले कभी-कभी सहकारी तत्त्व होते हुए भी, वे इतनी अलग भित्ति पर खड़े हैं कि उनका मूल्याधार भी अलग है । नारी जीवन से जिनका सम्बन्ध अधिक गहरा आया है, और जिनको इन दो तत्त्वों के वर्गीकरण कर सकने की क्षमता और सौभाग्य प्राप्त हुआ है, उनको इसमें कोई चमत्कारपूर्ण विशेषता नजर नहीं आयेगी । ऐसे उन सब लोगो ने मुक्त कण्ठ से इस स्वरूप-निर्णय और मूल्य-निर्णय को स्वीकृत किया है । श्री धीरेन्द्र कुमार ने इसी बात को अनुभव-सत्य के रूप में बिठाकर जीवन के ताने-बाने को बुना है, उस पर अपना रंग चढ़ाया है । परन्तु उनका रंग कितना कलापूर्ण है इसकी सच्चाई उन्हीं दो तत्त्वों पर आश्रित है जिनका जिक्र ऊपर किया जा चुका है ।

स्त्री के जीवन का यह उभार, जो हमें प्रतिदिन आवर्षित करता है, प्रकृति

—इस महाकर्पण के माहमय सौन्दर्य रूप १ परितृप्ति नहीं मिल पाती, क्योंकि नृ सृजनशील उद्देश्य की पूर्ति नहीं

होती है । यही कारण है कि सौन्दर्य-लाभ से व्याकुल उपभोग के अनन्तर स्त्री उद्देश्य-पूर्त होकर लौट पड़ती है—अपने अलग अस्तित्व के जीवन में, मनुष्य को अकेलेपन के किनारे पराजित छोड़कर । परन्तु स्नेह के अत्युच्च आत्मालिङ्गन के

क्षण, द्वित्व में एकत्व के भाव भरते हुए उनके स्वतन्त्र अस्तित्व के स्वतन्त्र उद्देश्य को भी अधिक बलिष्ठ और प्रकाशमान करते हैं। उनके आत्म-स्वातन्त्र्य में—सच्चे आत्मस्वातन्त्र्य में—कोई बाधा नहीं हो पाती। वे अपने-अपने पथों पर चल पड़ते हैं, अपने-अपने जीवन की दिशाओं में। फिर भी वे एक हैं और सच्चे एकत्व की ओर उन्मुख हैं। 'कुछ अपने विचार' शीर्षक अपने एक लेख में स्वयं वीरेन्द्र-कुमार ने अपने इस प्रेम-दर्शन को यों व्यक्त किया है—

“प्रेम दो आत्माओं के बीच की वह परम निर्मल पारदर्शी, अभेद्य काँच की खिड़की है, जिसका काँच उन्हीं दो आत्माओं की मूलभूत ज्ञान-ज्योति है, जिसमें वे एक आत्मा दूसरी को देख सकती है, पूर्णतः पहचान सकती है, पर उस काँच को भेदकर वे एक दूसरे में प्रवेश नहीं कर सकती, तब वे लौटकर अपने ही में आत्मस्थ हो जाती हैं। अज्ञान और मोह की सारी विवक्षता वहाँ भिड़ जाती है। उस प्रेम की खिड़की से उन्हें विश्व का समस्त सौन्दर्य एक साथ आलोकित, सुप्राप्त है। जब तक इस पारदर्शनी खिड़की तक पहुँचकर हम नहीं लौटेंगे, तब तक हम एक दूसरे को सुलभ सुप्राप्त नहीं हैं।”

उपरोक्त इन दो तत्त्वों में दोनों का स्वतन्त्र मूल्य है, इससे इन्कार नहीं किया जा सकता, परन्तु उनमें आत्मिक, बाधाहीन स्नेह का मूल्य हमेशा ही अधिक उद्देश्य-पूर्ण है। इसी के द्वारा मनुष्य को आरम-प्रतीति होती है, मनुष्य के जीवन की उद्देश्य-पूर्ति होती है। पहले में प्राकृतिक उद्देश्य है। इसको अधिक स्पष्ट करें, तो कह सकते हैं एक को भोगात्मक, दूसरे को भोगात्मक। इस भोगात्मक रूप का चित्रण नारी की वह व्याकुल आतिथ्यमयी ध्यास—वह उसकी जीवन-पूर्णता का अज्ञान प्रदर्शन, जिसका एकमात्र उद्देश्य जीवन के रक्त को आवेगमय कर उसकी सवेदनाओं में लोते हुए प्रकृति के उद्देश्य को पूर्ण करना—इसकी सहित कल्पना—‘महानारी’ के रूप में वीरेन्द्रकुमार ने की है। ‘शीश-महल की रानी’ इस कल्पना (कर्मकल्प) को चित्रित करती है।

दूसरा आधार जो भोगात्मक, अधिक मूलग्राही, एकरवोन्मुख, आत्मपूर्तिशील है, जिसका मूल्य हमेशा पहले से अधिक ऊँचा और सार्वजनिक है, आत्मपरिणय कहानी में अभिव्यक्त हुआ है, जिसमें कलाकार ने जीवन की सर्वोच्च भूमिका को बहुत मार्मिक अनुभूति के साथ चित्रित किया है। अतएव इस कहानी के वर्णना और चिरण दादा में मौलिक विवाह का प्रश्न उठ रहा ही नहीं होता। प्रश्न उठ रहा होता है उस हृदय की माँग का जो वर्णना के चिरण दादा हमेशा वर्णना को देने रहे, परन्तु उस क्षण अनजाने ही स्थूल नैतिकता की बाधा मानकर उन्होंने उस स्वानन्दपूर्ण प्रवाहशील तत्त्व को दबाकर उसके मिलने में इन्कार कर दिया। यश! इसी का वर्णना के मन पर कितना आघात! वर्णना ने बाहरी अधिकार नहीं माँगा—यही नहीं माँगा। परन्तु चिरण दादा का यह मिलने में इन्कार उसे रग गया। और अन्त में विदा होते समय स्वर आँसुओं में डूब चला। वह चिरण के पैरों पर गिर पड़ी। और उन्हें वहाँ से भर अत्यन्त प्रगाढ़ता में छाती से लगा लिया। शशि-राशि अश्रु-धाराएँ उन चरणों का प्रक्षालन करने लगीं। वर्णना के ‘दादा’ देख सब तो देखें कि उनमें ‘देवता’ उसे लेने आय है।।। चिरण विदेह अभूत होकर आँसुओं में पिघल गया। केवल दो आत्माएँ फिर आतिथ्यनादय वहाँ रोप थीं, और उनमें बीच अन्त-अन्त आँसू-मागर सहारा

जिव सम्बन्ध (जिनके बीच में व्यक्ति आपात-प्रत्याघात पाता रहता है) — दोनो उसे अधिक आत्मचेतन बना देते हैं, क्योंकि व्यक्ति-स्वातन्त्र्य उसे अपने विकास-पथ पर चले चलने का आग्रह करता है, और उत्पन्न-भरे सामाजिक सम्बन्ध, जिनमें उसका जीवन चलता आया है, उसे अनेकों प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप से बाधा डालते हैं, या पूर्ण तृप्ति नहीं देते। पूँजीवादी समाज-रचना ही ऐसी है कि जिसमें व्यक्ति का समाज में सुगमता प्राप्त नहीं की जा सकती। अतएव व्यक्ति की सर्वश्रेष्ठ इच्छा — समाज से सम्पूर्ण तादात्म्य — कभी भी पूरी नहीं हो सकती। इसी कारण से कुछ स्पेंसर-सरीखे उग्र जातिवादी विचारक भी, जो अपने को सौपिनहार, नीत्से और अन्य फासिस्ट विचारकों के उत्तराधिकारी घोषित करते हैं, इस पूँजीवादी समाज-रचना को असम्य, बर्बर कह देते हैं।

उपन्यास की मूल चेतना का उद्गम यही — व्यक्ति-स्वातन्त्र्य और सामाजिक सम्बन्धों की विरोधी स्थिति है। सामन्ती और कृषि-सभ्यता-वालीन कथा-पाहित्य की चेतना और परिणामतः उसकी रचना, उपन्यास चेतना से विस्तृत भिन्न है। सामन्ती और कृषि सभ्यता वालीन साहित्य में यह द्वन्द्व आना इसलिए असंभव था कि सामाजिक चेतना प्रजातन्त्रीय व्यक्ति-समानता और व्यक्ति-स्वातन्त्र्य पर आधारित नहीं थी।

पूँजीवादी प्रजातन्त्रीय जन-क्रान्ति एक विश्व घटना है। इस क्रान्ति को सर्वत फौला देने में फ्रेंच राज्य-क्रान्ति की बहुत बड़ी मदद हुई। यही नहीं, नेपोलियन स्वयं इस जन-क्रान्ति के विरुद्ध लड़ गये। सौग खिव दि रिपब्लिक की जगह सौग खिव दि रिबोल्यूशन के बारे में उसने लगाये। जन क्रान्ति के मूलाधार — नवीन पूँजीवादी समाज-रचना — के अनुसार ही, और उसको यूरोप की सामन्ती शाह-शाहों के विरुद्ध हमेशा कायम रखने के लिए, उसने कानून की सृष्टि की जो सारे फ्रांस पर कड़ाई से लगाये गये। नेपोलियन की प्रतिभा से निकले हुए कानून इंग्लैण्ड आदि पूँजीवादी देशों ने भी अपने यहाँ के लिए स्वीकृत किये। जहाँ-जहाँ नेपोलियन ने विजय यात्रा की, वहाँ-वहाँ वह नवीन समाज-रचना के क्रान्ति-बीज बोता गया। रूस और स्पेन में वह हारा। वहाँ-वहाँ नवीन पूँजीवादी प्रजातन्त्रीय जन-क्रान्ति दक्खिनीय जमीरदारान सामन्ती समाज-रचना से हार गयी।

इसकी भ्रामक और अदृश्य शक्ति फ्रेंच राज्य क्रान्ति के तीसरे दर्जे, (थर्ड स्टेट) जिसमें व्यापारी कारीगर, मजदूर और किसान थे, का नेतृत्व नवीन उन्नतिशील व्यापारी, मध्यवर्ग का था। इसी के नेतृत्व में व्यक्ति को सामन्ती श्रृंखलाओं से मुक्त किया गया। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की स्थापना की गयी। व्यापार में जो सामन्ती रोक-टोक थी उसको खत्म किया गया। सारे देश में रास्ते और यातायात के जरिये स्थापित कर व्यापार को सुगमता और देश की एकता प्रदान की गयी। सामन्ती स्थानीयता (प्यूडल पार्टीकुलरिज्म) के स्थान पर देश में सुगठित केन्द्रीय सरकार स्थापित की गई। राष्ट्रीयता का युग शुरू हुआ।

व्यापारी मध्यवर्ग के नेतृत्व में तीसरे दर्जे (थर्ड एस्टेट) के अन्य दल शामिल हुए, और इन सबके एकितृ प्रयत्न से ही फ्रेंच राज्य-क्रान्ति सफल हो सकी।

यह जितना भी परिवर्तन हुआ, वह नेताओं की बुद्धि और जनता की शक्ति के संयोग से हुआ। बाल्टेयर और रूसो की विचारधारा ने समाज को दक्षिणा-नूमी श्रृंखलाओं से मुक्त किया, और उसको तीक्ष्ण तर्क दिया जिसके आधार पर

सारी विचार-प्रणाली खड़ी हुई। क्रान्तिकारी प्रजातन्त्रीय भावना अब दूर फैलती गयी।

पूँजीवादी समाज-रचना की स्थापना के साथ-ही-साथ कथा-साहित्य ने अपना पुराना कवच बदल दिया और वह एक नवीन शस्त्र की भाँति उपयोग में आने लगा। बाल्टेअर की व्यंग्यपूर्ण कहानियाँ और उपन्यास जलती हुई अग्नि-शिला की भाँति चमकने लगी। फ्रेंच समाज का वह सक्रमण-काल था। परिणामतः, उसके बाद ही, नवीन समाज-रचना की स्थापना के अनन्तर, शान्ति के काल में सारी चीजों के स्थायी होने के साथ-ही-साथ उपन्यास साहित्य भी स्थायी होने लगा। नवीन, उत्साही उपन्यासकारों की टोली सगठित हुई जिसके सदस्य आगे चलकर दुनिया के अत्यन्त महत्वपूर्ण उपन्यासकारों में से हुए। उनमें विक्टर ह्यूगो, जॉर्ज सैण्ड, बोदलिये, पलाबेर, गातिये और फोला भी थे।

इन सबसे विक्टर ह्यूगो दलित, शोषित और तिरस्कृत जनता का प्रधान उपन्यासकार हुआ। उसका एक नाटक 'हरनेनी' जब खेला जा रहा था तब यकायक नाटकगृह में शोर-गुल हुआ। कारण यह था कि फ्रांस में—शायद दुनिया में भी—रगमग पर किसान, मजदूर, तिरस्कृत गठकटे, पीड़ित, जेबकट, नीति-हीन कंदी सर्वप्रथम आये थे। विक्टर ह्यूगो के विरुद्ध साहित्यिक मण्डली यह देखना नहीं चाहती थी। इस पर विक्टर ह्यूगो के समर्थकों ने, जिनमें प्रधान फ्रांस का देशीयमान सितारा दोदे भी था, इस शोरगुल को शान्त किया।

विक्टर ह्यूगो की मृत्यु के बाद [वह] फ्रांस के प्रजातन्त्रीय और राष्ट्रीय जीवन का सर्वोच्च प्रतीक हुआ। उसके उपन्यासों में पीड़ित जनता का जितना चमकीले रंगों में चित्रण हुआ है उतना उस काल के किसी भी उपन्यास में नहीं। नोत्रदाम, लॉ मिजगबल, नाइन्टीथी, साफिगमैन इत्यादि उसकी महान मानवता-वादी आत्मा की ज्वलन्त सृष्टियाँ हैं। उसके आलोचकों ने उसके उपन्यासों की अनिशयोक्तिपूर्ण, अनिरजित काल्पनिक बातों पर उसे बुरी तरह कोसा है। फ्रेंच आलोचना जो अपने सौष्ठव, सुदृढ़ और तीक्ष्ण विश्लेषण के लिए विश्व में प्रसिद्ध है, विक्टर ह्यूगो के भयानक चित्रणों को सहन न कर सकी। परन्तु यह भी सत्य है कि वह आलोचना परितुष्ट फ्रेंच मध्यवर्ग में उत्पन्न हुई है, जिस वर्ग की बुद्धि और आँखें इतने जलते चित्रों को देखने की आदी नहीं हैं।

विक्टर ह्यूगो की प्रजातन्त्रीय भावना अपने अतिरेक में शुद्ध और ज्वलन्त मानवतावाद पर जा पहुँची। इसका कारण था ह्यूगो का अपने वर्ग से हटकर—अपने वर्ग की समस्याओं से हटकर—निम्नतम मनुष्य श्रेणी में जा पहुँचना। वह महान सहानुभूति, वह ज्वलन्त मानवतावाद, मनुष्यता की नग्न और भीमगा वास्तविकता की ममीहाई, विक्टर ह्यूगो की अपनी चीज है।

परन्तु पलाबेर जो तत्कालीन उपन्यासकारों की मण्डली का एक प्रमुख सदस्य था, अपने वर्ग से उतरकर कभी नीचे नहीं गया। फ्रेंच राग्य ग्रामि की अन्तिम क्रान्तिकारी प्रतिध्वनियाँ विक्टर ह्यूगो में प्राप्त होती हैं।

पलाबेर में ह्यूगो की न तो मानसिक और न शारीरिक शक्ति (एनर्जी) थी। नवीन मध्यवर्ग ही जो पूँजीवादियों पर अपने खाने-पाने के लिए अग्रगण्य था, पलाबेर का और अन्य उपन्यासकारों का विषय था। जोला ने अपने प्रसिद्ध उपन्यास नामा में एक मध्यवर्गीय स्त्री के वेदना-जीवन का चित्रण किया है।

माना का वैश्या-जीवन समाज को एक चुनौती है, समाज-रचना को एक चुनौती है। पलावेर का उप-यास मादाम बोवारी भी सिर्फ मध्यवर्ग की एक समस्या बतलाता है। जॉर्ज सैण्ड के उपन्यासों में भी, जिनमें रोमांस की मात्रा काफी अधिक है, मध्यवर्गीय जीवन के अनेकों चित्र मिलते हैं। पलावेर स्वयं अपने आप में एक समस्या थी। एक अराजकतावादी की भाँति तत्कालीन समाज के विरुद्ध (या ज्यादा सही तोर पर अपने वर्ग के विरुद्ध) इनके साहित्यिक प्रत्यापात होते थे। परन्तु इन्हें नष्ट करने की इच्छा इनमें बलवती नहीं थी। बालजाक अपनी काल्पनिक भव्यता और अनातोल फ्रान्स अपने शकावाद में झुलते रहे। पलावेर के यथार्थवाद के पीछे कोई यथार्थवादी सुलझाव नहीं था, वह चीजों को पेश करने का तरीका मात्र था। साहित्यिक आभिजात्य क्लासीसिज्म का रूपान्तर पलावेर के सीलेंबों में हुआ। अनातोल फ्रान्स की समस्याएँ उस मध्यवर्ग की समस्याएँ हैं जिसने वैज्ञानिक युग में अपने प्राचीन विश्वास खो दिया है परन्तु उसके प्रति भावनात्मक नैबट्य अब भी कायम है। चाया इसी मानसिक द्वन्द्व का प्रतीक है। पलावेर घोर यथार्थवादी होने के बाद भी व्यक्तिवादी था। इसलिए उसका यथार्थवाद उसे एक खदिया मनोवैज्ञानिक बना देता है।

ऐसे व्यक्तिवादी यथार्थवाद में भाग्यवाद (फैटेलिज्म) आ ही जाता है। कारण यह है कि कलाकार स्वयं इन असामंजसों, असंगतियों, विरोधी स्थितियों, दुराचारों और गम्भीर दोषों का मूल स्रोत नहीं पहचानता। जोला के यथार्थवाद में पलावेर से कम अनैकट्य है। पलावेर जितने निर्भय और कठोर हूँ से वास्तव को रचता है उतना जोला नहीं। दूसरे जोला का केनवास पलावेर से ज्यादा व्यापक है और उसमें मनोवैज्ञानिक तत्त्वों की समता में सामाजिक तत्व भी है। इसलिए वह सामाजिक चित्रण अधिक व्यापक रूप में कर सका। पलावेर एक निर्दोष शैलीवादी था, और जोला उससे अत्यन्त प्रभावित था परन्तु वह पलावेर से अधिक स्वस्थ है। पलावेर का दूसरा शिष्य मापामा स्त्री के मनोवैज्ञानिक चित्रण और फ्रेड नैतिक-जीवन के चित्रण में सिद्ध-हस्त था।

— — — — —

ने चालाकी से मध्य-आफ्रिका में काशो ले लिया था। इंग्लैंड ने हिन्दुस्तान पर पूर्ण प्रभुत्व स्थापित कर लिया था। डच जहाजों ने वेस्ट इंडीज पर वज्रा क्रिये हुए थे। अमेरिका ने फिलिपाइन्स पर आँखें गड़ा ली थी। फ्रान्स और इंग्लैंड के व्यापारिक मधुर्प जगह-जगह पर हो रहे थे। प्रत्येक देश अपना-अपना साम्राज्य और शक्ति बढ़ाने में लगे हुए थे। उपनिवेशों के शोषण और पराजित देशों पर जुल्मों से जो धन देश में आता था उससे वहाँ के पूँजीवादी अरबों और खरबों का हिसाब जोड़ते थे। इसी सर्वोच्च वर्ग पर अपने सुख के लिए अवलम्बित मध्यवर्ग भी अमन-चैन में था।

इसी सुख-शान्तिमय मध्यवर्ग में फ्रान्स के ये उपन्यासकार उत्पन्न हुए। परिणामतः, आर्थिक सधर्प इन्हें कभी नहीं करना पड़ा। एक अनातोल फ्रान्स को

छोड़कर जिसके पास सृजनशील कल्पना अधिक थी, वाकी सभी उपन्यासकारों के सम्मुख 'स्त्री' एक समस्या थी। उसके अनेकों मनोवैज्ञानिक पहलुओं का उद्घाटन करना एक माहित्यिक रिवाज हो गया था, जिसमें मोपामा नम्बर मार ले गया। मध्यवर्ग के यथार्थ चित्रण में मध्यवर्ग की ही अनेकों इच्छा-भावना-कल्पनाओं का प्रतिनिधित्व उपन्यासकार करता था। फ्रान्स का यह उपन्यास-युग दुनिया में सर्वोत्तम कहा जा सकता है।

इंग्लैण्ड में पूंजीवाद के दृष्टिगत विकास में नवीन मध्यवर्ग की उन्नति का साथ ही-माथ रोमाण्टिक कथा माहित्य का जन्म हुआ। वायरन के प्रखर व्यंग्य-काव्य के अस्त्र के द्वारा वाक्य-क्षेत्र में, निर्वासित स्कॉट ने ऐतिहासिक उपन्यास को, जिसमें उसकी रोमाण्टिक कल्पना और कथा नट्य का सुन्दर समन्वय हुआ है, बहुत आगे बढ़ाया, जिसके कारण यह वायरन के समान ही यूरोप-भर में प्रसिद्ध हो गया।

परन्तु उन्हीं दिनों, उद्योग-धन्धा की उन्नति के साथ-साथ प्रजातन्त्रीय भावना भी बढ़ रही थी। सहमा लोगों की दृष्टि जनता की ओर, समाज-जीवन और व्यक्ति-जीवन की ओर बढ़ने लगी। जेन ऑस्टेन ने जमींदारवर्गीय मध्यम श्रेणी के अनेकों चित्र खींचे। अपनी शान्त, यथार्थवादी, वस्तु-प्रधान शैली के द्वारा मध्यम वर्ग के रीति रिवाज, और व्यक्तियों के आत्म का अच्छा अध्ययन किया। वह एक अंग्रेजी यथार्थवाद था (जिसमें क्रॉच यथार्थवाद की-सी काव्यहीनता जिसका उदाहरण फ्लाबेर की माडाम बोवारी है, विनबुल नहीं है) जिसमें धरती, फूल और यातावरण की सुगन्ध थी। जेन ऑस्टेन के चित्र ग्राम-वातावरण में पनपने-वाले मध्यम वर्ग के हैं। उनकी शैली में सौन्दर्य, गिनोद और वास्तविकता है।

गौबो के इस मध्यम वर्ग में हटकर, जिनके जीवन में सुफल्ता थी ही नहीं; डिरेन्स ने शहरों में रहनेवाले निम्न मध्यवर्गीय जनो का बहुत अच्छा चित्र खींचा। उसकी भावना एकदम मानवतावादी, प्रजातन्त्रीय कृपा से ओत-प्रोत है। अपने सहानुभूतिमय विरोध के द्वारा डिरेन्स के काल-में काले चित्रों का वह सामानी से खींचता चला गया। बिक्टर ह्यूगो अपनी क्रान्तिकारी प्रजातन्त्रीय भावनाओं में स्वयं आत्म-चेतन था। दूसरे उसके चित्रों में निम्नवर्गीय जनता का प्रमुख चित्रण था, उसके पीछे सँव राज्यक्रान्ति की आत्म-शक्ति थी। बिक्टर ह्यूगो के चित्र प्रमुख, घोर और काले हैं। डिरेन्स का इरादा एक सुधारवादी इंग्लैण्ड था। सामन्तवाद का नाश एवं गृह-युद्ध से ही आरम्भ हो गया था और अनाश-जानूनी तब छोटे-छोटे सुधारों के द्वारा पूंजीवाद निर्विशेष रूप से अपना आमन विस्तृत करता चला था। इसी प्रजातन्त्रीय सुधारवादी काल में डिरेन्स ने निराशाग्रकार पूर्ण जीवन का चित्र खींचा। पणिमन उसमें मध्यमवर्गीय प्रजातन्त्रीय भावना के दृष्टिकोण में उन-उन वानों के सुधारों पर ही जोर अधिक था। यही कारण है कि अन्त में डिरेन्स प्रतिक्रियावादी शासक वर्ग के गिराह में शामिल हो गया।

यहाँ हम जॉर्ज ईलियट को भूल नहीं सकते, जिसने मध्यम वर्ग का चित्र ही सुन्दर चित्रण किया है। अन्त में हार्डी ने भी उसी मध्यम वर्ग के दृष्टिकोण से मध्यम वर्ग के स्त्रियों की चित्रण की। उनकी शैली एकदम यथार्थवादी और काव्यपूर्ण है। भाग्यवाद, कृपा, और यथार्थ का मध्यमवर्गीय चित्रण बहुत बढ़िया हुआ है।

मेरेडिथ ने मध्यमवर्गीय व्यक्ति-जीवन के अनेकों मनोवैज्ञानिक पहलुओं को दार्शनिक दृष्टिकोण से देखा। उसका अहवादी नामक उपन्यास बहुत अधिक प्रसिद्ध है।

विक्टोरियन युग के अन्त के साथ ही-साथ मध्य वर्ग का अवनति काल शुरू हो गया। इस काल में सब दुनिया के मध्य वर्ग की यही स्थिति हो गयी। साम्राज्यवाद के विकास के साथ ही-साथ प्रत्येक पूँजीवादी देश में एकाधिकार-पूँजीवाद (मोनोपॉली कैपिटलिज्म) अपना आमन जमा बैठा, जिससे मुद्रा वितरण का क्षेत्र सिकुड़ने लगा जिससे मध्यम वर्ग को बहुत हानि पहुँची।

यहाँ फ्रेंच और अंग्रेजी कथा-साहित्य की तुलना कर लेना आवश्यक है। अंग्रेजी मध्यम-वर्गीय चित्रण में अन्यायो और अत्याचारी, शोषण और दूसरे सामाजिक असामंजस्यों का इतना घोर विरोध और चित्रण नहीं हुआ, जितना फ्रेंच कथा-साहित्य में। अंग्रेजी पूँजीवाद को अपना विकास करने के लिए उतनी कठिनाइयाँ झेलनी न पड़ी जितनी फ्रेंच पूँजीवाद को। परिणामतः, मध्यम वर्ग भी आराम से अपना विकास करता जा रहा था। विक्टोरियन युग के अन्त के पहले जितना भी कथा साहित्य उत्पन्न हुआ उसमें अंग्रेजी मध्यम वर्ग का—उसके कौटुम्बिक और सामाजिक जीवन का—सिर्फ चित्रण है। सामाजिक अन्यायो, असामंजस्यो, परस्पर विरोधों का जितना ज्वलन्त चित्रण फ्रेंच साहित्य में पाया जाता है उसना अंग्रेजी कथा साहित्य में नहीं।

विक्टोरियन युग की समाप्ति के साथ-साथ विश्व-पूँजीवाद अपने ही आरम्भ-विरोधों की श्रृंखला में फँसकर अवनति की ओर चला गया। मध्यवर्ग की जो निश्चित और सुरक्षित स्थिति थी, वह धीरे-धीरे अरक्षित और अवनतिपूर्ण होती हुई चली गयी। पसिफिक और अटलांटिक में, विशेषकर एशिया में, अमरीकी और अंग्रेजी पूँजीवाद की जबरदस्त बशमकशें हुईं। यूरोपीय महाद्वीप में फ्रांस और इंग्लैंड की अनवरत स्पर्धा के साथ ही-साथ जर्मन और इतालवी पूँजीवाद और तमाम यूरोप की नवीन पूँजीवादी प्रजातन्त्रीय चेतना न पूँजीवादियों के परस्पर विरोधों को और भी तीव्र और भयंकर कर दिया। इनका सबसे बड़ा सबूत अफ्रीका महाद्वीप पर इंग्लैंड, फ्रांस, बेल्जियम, जर्मनी, इटली की वृत्तनैतिक बशमकश है, जिसका पर्यवसान एल्जेसिरास, कान्फ़ोम में हुआ, और एल्जेसिरास कान्फ़ोम का ऐतिहासिक निर्णय पहले विश्व-युद्ध में हुआ।

[आगामी कल, खण्डवा के गई-जून-जुलाई, 1944 अंको में प्रकाशित। रचनाबली के दूसरे संस्करण में 'पहली बार संकलित']

धरती : एक समीक्षा

मुझे कहने दीजिए कि धरती [त्रिलोचन का काव्य-संग्रह] के गीतों का क्षेत्र बहुत अधिक व्यापक है, जिनसे मात्र काव्य सामर्थ्य ही नहीं प्रकट होता, वरन्

जीवन के विस्तृत दायरे के विभिन्न भागों का काव्यात्मक आकलन करने की क्षमता भी प्रकट होती है। यही कारण है कि जब कवि ने, एक ओर, अनेक सफल प्रयोग किये हैं, तो दूसरी ओर, उसने परम्परागत छन्दों और शैली का महारा लेकर उस शैली को अपनी निजी मौलिकता भी प्रदान की है। और, इस द्विविध सफलता के लिए कवि बघाई का पात्र है।

कवि की अपनी अनुभूतियाँ बहुत समय के साथ प्रकट होती हैं। उसमें चोख-पुकार या अट्टहास का आलोढन नहीं है। न वह चीख है जिसे आप अतृप्त वासना कह सकते हैं। इन सब दोषों से मुक्त, विचारों और भावनाओं से आलोकित, वाक्य मिलना कठिन होता है। साथ ही कवि की प्रगतिशीलता अट्टहासपूर्ण आन्तरिक क्षति-पूर्ति के रूप में नहीं आयी है, वरन् कवि के अपने जीवन सघर्ष से मैत्र-घिसकर तैयार हुई है। इसीलिए कवि कह उठा :

मुझमें जीवन की लय जागी
मैं धरती का हूँ अनुरागी,
जडीभूत करती थी मुझको
वह सम्पूर्ण निराशा श्यामी

मारी कविताओं में कवि का महारा आत्मविश्वास और सामाजिक लक्ष्य के प्रति ईमानदारी प्रकट होती है। यह मात्र ईमानदारी ही नहीं, प्रत्युत् उसका जीवन-दर्शन है। उससे जहाँ थोड़ा-सा भी स्थलन होता है, उस अपने प्रति क्षोभ होता है और वह कहता है :

पथ पर धूल उड़ा करती है
वह भी आखिर कुछ बरती है
पर मैं—मेरे मन, तुम बोलो—क्या करता हूँ
क्या मेरा जीवन जीवन है
और नहीं तो तत्त्व मुक्त है
वे विराट में प्रभा-युक्त है
मेरे पाँचों तत्त्व लज्जाओं में मरता हूँ
क्या मेरा जीवन जीवन है।

कवि ने नैतिक सचाई बहुत प्रबल होने के कारण ही वह सामाजिक लक्ष्य के प्रति उन्मुख है। बहुत काफी लोगों का ख्याल है कि नैतिक सचाई से अनुप्रेरित कविना में वाक्य कम होता है और कोरा उपदेश अधिक। परन्तु इस विचार में कोई मार नहीं है। कवि ने डायरेक्टिक वाक्यों के बड़े अपने उदाहरण रखे हैं, जो शुद्ध वाक्य की दृष्टि से उत्कृष्ट चीजें हैं। इसी नैतिक भावना के कारण ही कवि अधिक मानवीय हो गया है। यह मानवीय गुण ही उसके समाजवादी द्येय और तद्गुण वाक्यों के उद्गम का मूल कारण है।

सघर्षवालीन कवि का व्यक्तित्व साधारण रूप से एकांगी नहीं रह पाता। जीवन की बठोर वास्तविकताएँ बरबस उसे अपनी ओर खींचती हैं। सघर्ष के कारण चेतना विकसित होती है, जिसकी महायत्ना में वह विपरीत वास्तविकताओं में जूझकर विजय प्राप्त करने का प्रयत्न करता है।

ये वास्तविकताएँ और उनके प्रति मानसिक प्रतिप्रियाएँ अब तक वाक्य का विषय बन न सकी थीं। परन्तु जब वे कवि के जीवन की अवश्यम्भावनाएँ बन बँटी,

तो वे काव्य का विषय क्यों न बनती ? यही 'प्रायोगिक' काव्य का मूल उद्गम और प्रेरणा है। कवि का प्रायोगिक काव्य सफल हो या असफल, वह कवि की प्रसरणशील और विकासशील चेतना का चिह्न तो है ही।

आइए, हम कवि के मनोलोक में घुसकर उसने काव्य के विविध पहलुओं का आकलन करने की चेष्टा करें।

घरती पट्र जाने पर मालूम होता है कि उसके सघर्ष-भाग को निकाल देने पर जो भी काव्य बचता है वह सँभटा है, यानी अगर मस्तिष्क और हृदय को नहीं बांट दिया गया है तो चरण और भुजाओं को तो अवश्य उच्छिन्न कर डाला गया है। इसीलिए सबसे पहले मैं उस सघर्ष को ही लूँगा। इस सघर्ष की वास्तविकता उसके मन में इतनी गहरी गयी है कि न वह प्रलयवादी रोमैण्टिक स्वप्नों में डूबता है, और न किसी समझौते की भावना से परिचालित हो आदर्शवादी सलैया को अपना समुद्र समझता है। वह सघर्ष इतना यथार्थ है कि उसमें सफलता के लिए धीर गर्भीर व्यक्तित्व की आवश्यकता है, जिसकी परिकल्पना की बत्तीदी पर वह अपने व्यक्ति को कसना चाहता है, और अपने मन को उसके भार में उपदेश दिया करता है, समझाता रहता है। इस समझाने के भी उसके अनेक मूढ़स हैं। पर एक बात निर्विकार रूप से अपनी रहती है। वह है उसकी नैतिकता-मूलक धारा (डायरेक्टिव स्ट्रेन), जो उसकी सब सघर्ष-मध्यन्धी कविताओं में प्रधान है। इसीलिए वह कहता है

जिनका कदम बंदम जीवन की जय-यात्रा का प्रिय प्रतीक है
मैं सगर्व मोल्लाम निरन्तर उन लोगों का गुण गाता हूँ।

अथवा

स्नेह-नम्र यह तरु की छाया
तुमने जिसके नीचे बस कर
रात बितायी स्वप्न मजाया
स्वप्नों की चरितार्थ करो अब।

अथवा

जिस समाज में तुम रहते हो
यदि तुम उसकी एक शक्ति हो
उसकी ललकारो में से ललकार एक हो
उसकी अमित भुजाओं में दो भुजा तुम्हारी
चरणों में दो चरण तुम्हारे
आँखों में दो आँख तुम्हारी
तो निश्चय समाज जीवन के तुम प्रतीक हो।

अथवा

भूनापन हो
या निर्जन हो
पथ पुकारता है
गत स्वप्न हो

पथिक,

चरण-ध्वनि से
दो उत्तर

पथ पर
चलते रहो निरन्तर

इसी से सम्बद्ध वे कविताएँ भी हैं जो उसने मञ्जूर-किमानो पर लिखी हैं। वे उद्घोषक कविताएँ हैं और डायटैक्टिक श्रेणी में ही आती हैं। यहाँ यह कह देना उचित होगा कि इतनी वास्तविक खरी डायटैक्टिक भावना अपने असली रूप में अन्य कवियों में बहुत ही कम मिलेगी। किसानों पर जब वह लिखने लगता है तो वह नीति-प्रधान भाव-स्थिति में उठकर नीति-प्रधान भाव-स्थिति में पहुँच जाता है। जैसे—

उठ किसान ओ, उठ किमान ओ,
बादल गिर आये हैं
तेरे हरे-भरे सावन के
साथी ये आये हैं।
... ..

यह सन्देश लेकर आयी
सरस मधुर शीतल पुरवाई
तेरे लिए, अकेले तेरे
लिए, वहाँ से चलकर आयी
फिर वे परदेसी पाहुन, मुन,
तेरे घर आये हैं।

जिम भाव से कवि कहता है—

भीतर में जितनी माँसें बाहर आती हैं
वे अपने शक्तिपूर्ण अस्तित्व को ही
उद्घोषित करती हैं

उगी भाव से सम्बन्धित यह भी है—

तन-गिरि में निशोर-मन
स्वर में गगीन से
गहाय पा गया
अब मैं
राह दा गया
अब मैं।

इसीलिए—

छानी पर चड़ा हुआ अन्धकार का पहलू उतर गया
और यह प्रभात हुआ
बचन बरगन्ना हुआ सुन्दर प्रमान हुआ।

जीवन के हम पराजयहीन अनुरागपूर्ण, आत्मनिर्भर, तेशोपूरित भाग के प्रतीक-प्रभाव का कवि के मन में अगाधी सम्बन्ध है, और प्रकृति के उन्नाम-चित्रों

के प्रति प्राकृतिक मोह । यथा—

सहर-सहर परिचय-पराग-मूर्ण
दृश्य-दृश्य अनुरजित ज्योति-चूर्ण
... ..

खिला यह दिन का कमल
सुन्दर सहस्र दन्
अन्धकार कारा से दग छूटे
दृश्य-देग विचरण को खुल टूटे ।

और—

धूप सुन्दर
धूप में जगरूप सुन्दर
सहज सुन्दर ।

अथवा—

रूप में स्वर में
सुवर्ण तरंग आयी
प्राप्त गति में प्रीति
जीवन में मधुर आसक्ति आयी
ढल गया दिन धूप शीतल हो गयी ।

और रात—

चांदनी चंचित
परम प्रापित
समपित
स्नेह-सी यह रात
स्तब्ध नीरव रात ।

सर्प के उपदेशशील कवि से विपरीत, अत्यन्त गीतात्मक काव्य के रचयिता के रूप में यहाँ लेखक आता है ।

प्रकृति उसके मन में एक वास्तविकता के रूप में है, मन की इमेज के रूप में नहीं । वह उस वास्तविकता के चित्रात्मक रूप पर मुग्ध है, परन्तु उसका अन्तर्मुख चित्रात्मक अवन नहीं करता । उसे देखकर अपने मन में उमड़े भावों की प्रधानता देता है । इसने बहुत जगह अपवाद भी है । परन्तु प्रधान रूप में यही बात विद्यमान है । उदाहरणतः —

बढ़ रही धण धण शिखाएँ
दमकते से अब पेड़-पल्लव
उठ पड़ा देखो विह्वल-रव
गये मोते आग
बादलों में लग गयी है आग दिन की ।

अथवा—

पेड़ों के पल्लव से ऊपर
उठता धीरे धीरे ऊपर
अन्धकार-चन्द्रिका-स्नात

तहओ पर जैसे पारा
 रेखा-प्राय धूम्र घर-घर से
 नील-नील नभ चला नगर से
 लहराता तह ऊपर छाता ।
 उसके ऊपर तारा ।

और—

बीस कदम पर उन पेड़ों को खड़े निहारा
 जो प्रकाश में
 सहज समीरण की किरणों से खेल रहे थे
 देखो, उनकी श्यामल हरियाली में
 हलके धुएँ की तरह
 कुहरा
 किरणों से परास्त हो
 छिपकर रहने का उद्योग अथक करता था
 ऐसा लगता था कि
 सुविस्तृत आसमान का
 नीला-नीला रंग छूटकर
 पेड़ों के पत्ती-पत्तों में
 गिरते-गिरते उलझ गया है ।

परन्तु प्रकृति कवि के मूढ़स की आधार-भूमि भी है—

आज की शाम आयी
 आयी और चली गयी
 शाम आयी, चली गयी
 चारों ओर चिन्ताएँ
 बिन्न अगणित
 सारे रंग लो गये
 अँधेरा एक रहा शेष

अगर मन खूला होता
 नयन खोजत राह

बढ़ते अँधेरे में
 एकान्त आज डूब गया
 दिन की तरंग ओ'
 उमग सब लो गयी
 आज की शाम आयी
 आयी और चली गयी ।

अथवा—

वह निशा चली गयी
 जो अब तक

रग-रग के सपने देती रही
उठो बिहग
जिन किरणों ने
बोमल रपणं से
तुमको अपना प्रिय परिचय दिया
उनको अब अपना लो
उठो बिहग—
... ..

दिया,
यह तुम्हारी
सहधर्मिणी है
लक्ष्मी है ।
स्वागत कर उसका सम्मान करो
उठो बिहग—

जिस भव्य भावना का कवि ने अन्तिम परिणयो में परिचय कराया है वह
अन्यत्र दुर्लभ है, इसमें सन्देह नहीं । वह कवि के अपने व्यक्तित्व में निहित है ।

नि सगता, रिपता आदि की भावनाएँ छायावादी कवियों में बहुधा पायी
जाती हैं । परन्तु जिन उत्तमना से अपनी यथार्थ भावनाओं को इस कवि ने रखा
है, वह देखिए

भाज मैं अवेसा हूँ
अवेने रहा नहीं जाता
रहा नहीं जाता ।

जीवन मिला है यह
रतन मिला है यह
घूल में
कि
फल में
मिला है
तो
मिला है यह
मोल-तोल इसका
अकेले कहा नहीं जाता ।
सुख आये दुःख आये
दिन आये रात आये
फल में
कि
घूल में
आये
जैसे

जब आये
सुख दुख एक भी
अकेले सहा नहीं जाता

चरण हैं चलता हूँ
चलता हूँ चलता हूँ
फूल में
कि
घूल में
चलता
मन
चलता हूँ
ओखी धार दिन की
अकेले सहा नहीं जाता ।

ऐसे कितने ही पथ उदाहरण रूप में दिये जा सकते हैं। चाहता हूँ कि पाठक उसे स्वयं ही पढ़ें। परन्तु फिर भी कुछ बातें विस्तार से कह देना आवश्यक है। उनमें से एक यह है कि कवि सघर्ष कर रहा है। उस सघर्ष को केवल व्यक्तिगत सत्य ही नहीं, सामाजिक वास्तविकता मानकर उसके प्रति बहुत ईमान-दार रहना चाहता है : न अपने सुख की, न अपने दुख की भावनाओं को, अतिरेकपूर्ण व्यञ्जना दे रहा है, भात्र चाहता है मति, क्योंकि उसे डर है—

पत्ते बेवस पतझर आने पर ही नहीं क्षर करते हैं
जीवन का रस जभी सूख जाता है तभी बिना कुछ क्षिप्तके
बिना मुहूर्त-प्रतीक्षा के ही क्षर जाते हैं
इस जीवन का मोल बहुत है मोल कतना सहज नहीं है
फिर भी इस जीवन की दुनिया में अपनाते हुआ करता है
इतना जिसका पार नहीं है ।

इसलिए वह कह उठता है ,

अभी तुम्हारी शक्ति शेष है
अभी तुम्हारी साँस शेष है
अभी तुम्हारा कार्य शेष है
मत अलसाओ
मत चुप बैठो
तुम्हें पुकार रहा है कोई

ऐसी ही प्रकृति के मनुष्यों को—

खुले हुए अंगों को सहसाकर
अपनी प्रभा से नव प्रकाश भर
बालिका-सी सरदी की छूँप यह
तन मन को ताजा कर देती है
नीम याँम पीपल सहटोरे के
पेड़ हरे निर्मल पत्तों वाले

खटे-खटे बरसों का प्यार भरे
 मुझको अविराम चँवर करते हैं
 इतना-सा प्यार यह दुलार यह
 पाता हूँ प्रतिदिन मैं बिना नहे बिना मुने
 किसी का आधार भी बिना माने
 पाता हूँ जैसे पुरस्कार यह ।

इसी सघर्ष के माध्यम से विश्वास पाने के कारण प्रकृति के प्रति उमका दुःख, आत्मरत निचिड़ भावनाओं का न रहकर, अधिक स्वस्थ और आसक्तिपूर्ण हो गया है, जिसके कारण आत्मानुराग के अभिशापो का स्वर नहीं, प्रत्युत अधिक व्यापक मानवीयता का बरद कर उमे प्राप्त है। इस वस्तुन्मुख, बाह्यापेक्षी, आत्मोत्सर्गसयी प्रवृत्ति के कारण उसकी भावनाएँ उदार और भव्य हो गयी हैं।

इसी सघर्ष ने उसकी चेतना को मात्र विकसित ही नहीं किया है, उसे प्रसरण-शील भी बनाया और जीवन के विविध अंगों को समझने की शक्ति भी दी है। इस वैविध्य के प्रति सघर्षात्मक प्रसरणशील अनुरक्ति ने उसके मन को वस्तुन्मुख और बुद्धि-प्रधान भी कर दिया है। इसके कारण ही उसके काव्य में बेचैनी और विह्वलता नहीं है, बल्कि एक विशेष प्रकार की तटस्थता है। हिन्दी की उत्तेजना-प्रिय रुचि को कदाचित् यह अच्छा न लगे, परन्तु उरा ध्यान से पढ़ने पर अभिव्यक्ति के पीछे किमी गहराई का अन्दाजा हो जाता है, क्योंकि कवि उसी भावना के मनोविज्ञान से लिखता जा रहा है।

यह उत्तेजना-प्रियता ही एक प्रकार की सेंटिमेंटैलिटी को उत्पन्न करती है, जिसमें भावना की गहराई, उसकी मग्यर निश्चयपूर्ण गति न रहकर, मात्र सण-स्थायी उभाड़ रहता है। कवि त्रिलोचन में इस सेंटिमेंटैलिटी का लेश भी नहीं है, और न हमेशा हमजैसे के सहारे चलने की गहरी प्रवृत्ति, जो हमें गिरिजाकुमार माथुर में मिलती है। उसके जीवन में अन्तर्मुखता की ओर से जानेवाला फस्ट्रेशन कम है। सघर्ष उसे आत्म-ध्वंस की ओर नहीं ले जाता, बरन् निर्माण की ओर ही प्रवृत्त करता है। वही उसे बाह्योन्मुख भी बनाता है। यह फस्ट्रेशन न होने के कारण कुछ अन्य भी है, जो यहाँ महत्वपूर्ण नहीं है। पर इतना सही है कि उससे उसका व्यक्तित्व अन्य इसी श्रेणी के कवियों की अपेक्षा अधिक सरल हो गया है।

केदारनाथ अग्रवाल, गिरिजाकुमार माथुर, भवानीप्रसाद मिश्र, आदि नये उठते हुए कवियों में त्रिलोचन का स्थान महत्वपूर्ण है, भाव की दृष्टि से और टेकनीक की दृष्टि से। भवानीप्रसाद मिश्र की भावनाओं में जो भव्य व्यापक औदार्य है, और जो गद्य का टेकनीक है, वह त्रिलोचन में भी है, परन्तु अधिक सघर्ष हुए और सँवारे हुए रूप में। शायद इस तटस्थता का कारण कवि पर निराला का प्रभाव हो। भवानीप्रसाद में इतनी तटस्थता न होने के कारण बहुत अच्छे प्रकार से आरम्भ हुई कविता भी अन्त में शिथिल हो जाती है, कभी-कभी। पर त्रिलोचन टेकनीक के प्रति सचेतन अधिक है। मैं यह नहीं कहता कि उनके काव्य में शिथिल पंक्तियाँ नहीं हैं। पर सूक्ष्मता यत्र-तत्र प्रत्येक कविता में बिखरी पड़ी है, और यही वह चीज है जिसमें बड़ी बड़ी सम्भावनाएँ छिपी हुई हैं।

प्राच्य क्लासीकल स्ट्रेन और पार्श्वार्थ प्रोज टेकनीक का वे समन्वय किया

चाहते हैं। उमका प्रथम चरण ही धरती का काव्य है, हम केवल इतना कह सकते हैं। साथ ही साथ एक बात यह भी सही है कि भाषा के सुपरिष्कृत रूप और स्वर की गीतात्मकता के पीछे जो गीतात्मक भाव है, वह बुद्धिद्वारा काफी अनुशासित है। यह भी कदाचित् निरालाजी की ही एक विशेषता है, जो त्रिलोचन में भी मिलती है। परन्तु यह बुद्धि-वृत्ति उनके काव्यको नहीं बिगाड़ती, केवल उन्हें इस श्रेणी के कवियों से कुछ भिन्न कर देती है। इसको मयम और अनुशासन भी कह सकते हैं। और इसके दो बहुत बड़े लाभ भी हैं एक तो यह, कि जीवन की समग्रता के प्रति कवि की नित्य दृष्टि रहती है; दूसरे, उस भावना में एक प्रकार की मूक आलोचक दृष्टि भी मिली रहती है। आज के युग का यह एक अनिवार्य सत्य है कि हम उस भावनात्मकता को चरम नहीं समझते, बरिक्त उसे, जो इन क्षणों से बना हुआ वास्तविक जीवन है। अतः हमारी भावना उस क्षण की सीमा में रहकर भी अपने आलोचक को खो नहीं देती, और स्वयं के प्रति रहनेवाले आप्रह को यदि पूर्णरूप से खो नहीं देती तो ठाँक खरूर लेती है। इसी आलोचक भावना के कारण यदि हमने छायावादी अतिरेक खो दिया है तो जीवन के ठँक हुए भाग को खोलने का प्रयास भी कर रहे हैं, और शैली-भेद उत्पन्न कर चुके हैं। उसी का एक रूप है मनोवैज्ञानिक काव्य, जो त्रिलोचन में प्रमुखता से है। उदाहरणतः —

जब जिस छन में
हारा, हारा, हारा
मैंने तुम्हें पुरकारा
तुम आये
मुसकाये
पूछा—
कमजोरी है ?

बोला—नहीं, नहीं है
किमने तुमने कहा कि मुझको कमजोरा ?

तुम सुनकर
मुसकाये
मुझको रहे देखते
मुझको मिला सहारा
जब जिस छन में
हारा, हारा, हारा ।

अथवा—

सन्ध्या के मौन में
स्वर
दिवाचर के निशाचर के
स्थलचर के जलचर के नभचर के
एक पल को जा समाये
सन्ध्या के मौन में स्वर

खो गये भव-चेतना-स्वर नयन का रूप धरकर
 खो गये
 मग्ध्या के मौन में स्वर
 सबने अपना-अपना दिन देखा
 एक-एक चित्र एक एक रेखा
 सबने देखा समझा फिर देखा
 फिर स्थल पर
 अवतल गिर
 पथ पर प्रति अब देखते हुए
 जन जन में आगामी बल का सौन्दर्य देखा
 मन-मन में क्षण-क्षण को रूप कल्पना करके पहुँचे घर
 खो गये सन्ध्या के मौन में स्वर ।

इस प्रकार का वाक्य मन-ही मन पढ़कर रसोत्पादन होता रहता है । कारण यह कि अनुभूति-समानता के आधार पर ही इसका आन्तरिक महत्त्व समझा जा सकता है, अन्यथा नहीं । और बगैर इस तटस्थता के इस पद्धति का काव्य निर्मित ही नहीं हो सकता है ।

इस प्रकार के काव्य में भी त्रिलोचन निराशा और दुःख की कालिमा से दूर हैं । उनकी सक्षिप्त शैली पाठक की कल्पना को उबसाकर उसे अपने समीप ले आती है ।

त्रिलोचन हारना नहीं चाहते । हारते भी है ता काव्य में फौरन उसे मानकर (बातचीत में बिल्कुल ही नहीं मानते) जय-पथ पर चल देते हैं । इसीलिए कहते हैं :

आज का यह तिमिर करता शक्ति दान
 समझने मानव लगा है शक्ति ज्ञान
 स्वत्व, जीवन, प्रगति, सामञ्जस्य, मान

हो चला सघर्ष इससे जगत्—
 का अधिवास ।

छा गये बादल, छिपे तारे, ढँका आकाश
 कहाँ शेष प्रकाश ।

इसीलिए कवि जन जीवन की ओर अधिक अग्रसर होता है । 'तारको से ज्योति चलकर भूमितल पर आ रही है' वाली कविता तथा किसानों के जीवन का चित्रण इसी के उदाहरण हैं ।

धरती के गीतों में काव्य-सौन्दर्य सर्वत्र निखर उठा है । जहाँ कवि कहता है—

चाहता हूँ जय,
 पराजय की कल्पना में
 होता है भय ।
 चाहता हूँ जय
 मुझे अभी रूप चाहिए
 अभी रंग चाहिए
 अभी मुझे

आँखों का अर्थ जान पड़ता है
अभी वहाँ मुझे शान्ति मिली ।

वही यह भी सच है कि—

भस्मावृत लूकी-मा
मैं इस अन्धकार में
पड़ा हुआ हूँ
अपनी चेतनता की ज्वाला
परिसीमित,
उठकर ।

वही उसे कहना पड़ता है—

अन्धकार में देख रहा हूँ
जीवन की बनती रेखाएँ
आयें बाधाएँ सब आयें
पर न मिटेंगी किसी बाल में
ये बनने वाली रेखाएँ ।

इसका उसे विश्वास है । इस लेख में मैंने धरती का परिचय देने की ही कोशिश की है । छद्म काव्य का सम्पूर्ण अभाव जिसमें हो, उसे ही तो मौलिक ईमानदारी कहना चाहिए । मेरा विश्वास है कि धरती का हिन्दी में उचित आदर होगा । पुस्तक में प्रेस की भूलें बहुत अधिक हैं । जगह-जगह अशुद्धियाँ हैं ।

[हंस, जुलाई 1946 में प्रकाशित]

सुभद्राजी की सफलता का रहस्य

आधुनिक हिन्दी-काव्य के प्रथम भावोत्सास के काल में जिन कवि-वाणियों ने जनता को उत्स्फूर्त किया, उसे प्रेम और देशभक्ति के आवेग और आह्वाण से सराबोर कर दिया, उनमें स्वर्गीया सुभद्राकृमारी चोहान का महत्त्वपूर्ण स्थान है ।

वे दिन जिन्हें याद हैं, राष्ट्रीय आन्दोलन के यौवन का नवीन स्पर्श जिन्हें याद है, साहित्यिक भावोल्लाम की नव-नवीन लहरियों का वह आत्मविश्वासपूर्ण सुनहरा प्रभात जिन्हें याद है, वे बतला सकते हैं कि सुभद्राजी के काव्य में अनूठा-पन कहाँ है, किस स्थान पर है, और क्यों है ।

उनके चमत्कार-वर्जित काव्य में वह मौलिकता उत्पन्न हुई, वह रस-ग्राहिणी और रस प्रदायिनी शक्ति उत्पन्न हुई, जिसके द्वारा उनके साहित्य के माध्यम से युग का, और युग के माध्यम से उनके साहित्य का, अध्ययन सफलतापूर्वक किया जा सकता है ।

सुभद्राजी के साहित्य में जो स्वाभाविक प्रवाहमयी सरलता है—जो अहेतुक

गम्भीर मुद्रा का खटवता-सा उगनेवाला अभाव है—उमका कारण है जीवन के उस मौलिक उद्वेग का योग, जिगने समाज में भिन्न-भिन्न रूप धारण किये। राष्ट्रीय आन्दोलन उमका एक रूप था, उमकी एक अभिव्यक्ति थी। स्त्रियों की स्वाधीनता का प्रश्न उमका दूसरा रूप, दलित जातियों का उत्थान तीसरा।

व्यक्ति के धरातल पर आकर इन्ही रूपों में दलितमयि, वीरोत्साह, विश्व-मानवता के प्रति आस्था के साथ मनुष्य-मनुष्य के परस्पर वास्तविक सम्बन्धों, अर्थात् उमके व्यक्तिगत जीवन के प्रधान भावों का मर्म बरत दिया, और इस प्रकार मानव-चेतना को एक ऐसे लोक के सिंहद्वार के सम्मुख उपस्थित कर दिया जिसकी खोलने के उपरान्त मनुष्य अपने जीवन को स्पष्टणीय परिस्थितियों में देखे और अविगा।

इस सिंहद्वार को धक्का देना हुआ अभी भी अपार जन-यूथ खड़ा हुआ है। परन्तु उम प्रयत्न को प्रारम्भ करनेवाले, उस प्रयत्न के उल्लाम को काव्य का रूप देनेवाले, और उम काव्य को उष्मागरी मानवीय गन्ध में बोर देनेवाले, जो कवि-धार्यकर्ता हुए, उनका स्मरण, उनके प्रयत्नों का अध्ययन, और उनके महत्त्व का मूर्तीकरण, अपने-आपमें एक प्रेरणादायक उदात्त कर्म है।

यह नि सन्देह और नि सकोच कहा जा सकता है कि सुभद्राजी के साहित्य में अपने युग के मूल उद्वेग, उमके भिन्न-भिन्न रूप, अपनी आभरणहीन प्रकृत शैली में प्रकट हुए हैं। यह एक विदोष और भिन्न प्रश्न है कि उनके काव्य-रूप कहाँ तक सफल हुए हैं, जिसके बारे में आगे विचार किया जायेगा।

राष्ट्रीय चेतना की विस्तारशील परिधि के अन्दर पनपनेवाली आत्म-चेतना के जो मनोहर बिम्ब हमें आधुनिक हिन्दी-काव्य में दिखायी देते हैं, वे आज भी हमारे गौरव का विषय हैं। इस काव्य-साहित्य में सुभद्राजी का साहित्य, अपनी भाव-पद्धति और शैली की विदोषताओं के कारण, पृथक् और विदोष स्थान रखता है।

आधुनिक हिन्दी काव्य में छायावाद की सघनताओं से अध्यस्त पाठक, सूक्ष्म रोमैण्टिक रहस्यात्मक भावच्छायाओं तथा रम्योत्तम निबिड लोकों का निरीक्षण करते हुए, कवि के व्यक्तित्व की भी कल्पना कर लिया करता है। बिना इस व्यक्तित्व-कल्पना के उस कवि की कविताओं का मयेष्ट आनन्द उसे प्राप्त होना असम्भव भी है, यद्यपि कवि के व्यक्तित्व की कल्पना पहले नहीं आती, कविताओं पर मनन की लम्बी प्रक्रिया के उपरान्त वह धीरे-धीरे मन में विकसित होने लगती है।

सुभद्राजी के साहित्य तथा छायावादी साहित्य की तुलना करने पर छायावादी व्यक्तित्व तथा एक दूसरे प्रकार के व्यक्तित्व के बिम्ब हमारी आँखों में तैरने लगते हैं। छायावादी व्यक्तित्व एक विदोष प्रकार की भाव-सघनता लेकर हमारे सामने उपस्थित हुआ। उमका साधारण मनोलोक असाधारण रूप से अन्तर्मुख तथा सर्व साधारण से बहुत दूर जा पड़ा। जिस पारिवारिक, सामाजिक तथा राष्ट्रीय जीवन की परिधि में उसके भाव-विचार बने, वे अपने विषय के लिए उस परिधि की ओर नहीं गये, वरन् उमसे बहुत दूर और अत्यन्त मानसिक हो गये। वस्तु भी मानसिक हुई और उस पर प्रतिक्रिया भी मानसिक हुई। इस

मानसिक वस्तु को बाह्य सन्दर्भों से, जहाँ तक बन सका, दूर रखा गया। इस प्रकार उसे वायवीय स्थिति प्रदान की गयी।

इसके विरुद्ध, सुभद्राजी के काव्य-विषय के मूल तत्त्व, अपने प्रकृत रूप में, पारिवारिक, सामाजिक, राष्ट्रीय जीवन से लिये गये, जिसके द्वारा उनका रूप-निर्माण हुआ था। सुभद्राजी इस पारिवारिक-सामाजिक-राष्ट्रीय जीवन-परिधि से अधिक परिचित, निकट और उनके प्रति अधिक ईमानदार रही। छायावादियों के कुछ निजी गिने-बूने काव्य-विषय थे जो कि एक विशेष अर्थ में उनकी सीमा भी निर्धारित कर देते थे। वह कवियों का बन्दीगृह भी हो गया था। वे वैविध्य-मय जीवन-क्षेत्र में मानवीय संवेदनाशीलता का इतिहास प्रस्तुत न कर पाते थे। वह काव्य कुछ स्थायी भाव-रूपांशु से इतना आक्रान्त था कि वस्तु-जगत् के प्रति होनेवाली संवेदनात्मक मानसिक प्रतिक्रियाओं को—जो कवियों के मन में भी होती ही थी—काव्य-विषय बन जाने के लिए उपयुक्त समतोषजनक महत्त्व प्रदान नहीं कर सकता था।

परन्तु साम्राज्यवाद के अन्तर्गत रहनेवाले भारत में परिवर्तनों का ताँता-सा बँध गया था। उन परिवर्तनों के आघात-प्रत्याघात के कारण जीवन, अपनी सारी श्रुताओं के बावजूद, अधिक भाव-सम्पन्न, आदर्श-सम्पन्न हो गया था। जनता के संघर्ष के कारण, उसकी अग्नि-प्रोज्ज्वल चेतना के कारण, जो एक नवीन वातावरण तैयार हो गया था, उसने नवीन मानव-सम्बन्धों की उभारकर, एक स्थायी आवरणकता की पूर्ति के रूप में आदर्शोज्ज्वल बनाते हुए, उन्हें दुर्निवार महत्त्व प्रदान किया था।

जीवन-संघर्ष में भाग लेनेवाली स्त्री ने (जिसने जन-संघर्ष में भी भाग लिया) अपने पति की मला के रूप में पाया—अथवा, पाने का आग्रह करने लगी। नवीन परिस्थिति में नवीन मानव-सम्बन्धों की ऊर्जस्वलता और माधुर्य का अनुभव करने-वाले जनो का काव्य ऐकान्तिक न रहकर अधिक मूर्त, अधिक सरल, और जन-साधारण-मूलक मानवीय हो गया। उसके काव्य-विषय शुद्ध मानसिक वस्तु, शुद्ध भाव-रूप, नहीं रहे। पारिवारिक-सामाजिक-राष्ट्रीय जीवन-क्षेत्र की स्थिति-परिस्थिति पर, और उससे प्रभावित-परिवर्तित होनेवाले मानव-सम्बन्धों पर, संवेदनात्मक मानसिक प्रतिक्रिया-प्रत्याघात के रूप में वे प्रतिफलित हुए।

घटनाओं और मानव-सम्बन्धों के आघात-प्रत्याघात के इस संवर में भाव-सहूरियों की गति भी मिली हुई थी। भाव-सहूरियों की यह गति जिन्होंने ग्रहण की, वे प्रत्यक्ष के अधिक निकट और अधिक मानवीय जनतान्त्रिक हुए।

छायावादी कवि, पारिवारिक-सामाजिक-राष्ट्रीय जीवन में आक्रान्त होते हुए भी, उसे अपना न सके—उसके अन्दर छिपे हुए मानव-सम्बन्धों को वे काव्य-

अभाव की पूर्ति होती है।

जनसंघर्ष में भाग लेनेवाली स्त्री-कवि का संवेदनात्मक जीवन, पारिवारिक-

सामाजिक-राष्ट्रीय परिस्थिति के अन्तर्गत, विविध मानव सम्बन्धों की अनुभूति और उस पर आधारित विविध भावों का जीवन है। राष्ट्रीय आन्दोलन के प्रथम आत्मविश्वासपूर्ण उद्रेक से प्रेरित होकर, उन्होंने देशभक्ति के उल्लाम में, आत्मोत्सर्ग के उल्हास में, अपने जीवन को एक विशेष प्रकार में व्यवस्थित और विकसित किया।

राष्ट्रीय जागरण की स्वर्ण किरणों से जिनका जीवन पुष्किल हो उठा था, ऐसे अनेक परिवारों में सुमद्राजी का भी एक परिवार था। सुमद्राजी के काव्य की हम उनकी पारिवारिकता से अलग नहीं कर सकते। इस पारिवारिकता ने ही उनके काव्य में एक विशेष प्रकार की ऋजुता और समीपता का गुण उत्पन्न किया, उसे अधिक मूल्यवाना प्रदान की। उदाहरणतः, एक कविता

बहुत दिनों तक हुई प्रतीक्षा,
अब देखा व्यवहार न हो,
अजी, बोल तो लिया करो तुम
चाहे मुझ पर प्यार न हो।
जरा-जरा-सी बातों पर,
मत रुटो मेरे अभिमानों,
या, प्रसन्न हो जाओ, गसती
मैंने अपना ही मानी।
मैं भूलो की भरी पिटारी,
और दया के तुम आगार,
सदा दिलायी दो तुम हँसते,
चाहे मुझसे करो न प्यार।

उपरिलिखित गीत एक निरासी चीज है। भारतीय साहित्य में प्रणय गीतों का बाहुल्य है। 'उन्मद मदन मनोरथ' से जगाकर 'प्राण, तुम लघु-लघु गात' तक, इसके भी पहले से और इसके बाद तक भी, प्रणयगीत हमारे साहित्य में कामुक भाव-भंगी के प्रत्यक्ष और प्रच्छन्न दोनों रूपों में अवतरित हुए हैं। छायावादी लेखनी द्वारा भी वे अतृप्त काम के चित्र हो उठे। रहस्यात्मक चित्रों, संकेतों, प्रतीकों ने प्रत्यक्ष मानव सम्बन्ध की दबा दिया।

हिन्दी साहित्य में कदाचित् पहली बार प्रणय के मानव-सम्बन्ध को उसकी उचित भूमिका-प्रमग में रखकर देखा गया है। ऊपर उद्धृत कविता में यदि प्रसंग की भूमिका और उसके द्वारा अभिव्यक्त होनेवाले एक विशेष मानव सम्बन्ध को न दिखाया गया होता, तो यह कविता अपने इस रूप में न दिखायी दी होती। साथ ही, पारिवारिक जीवन के माध्यम का चित्र भी उपस्थित न हो पाता।

मनुष्य-मनुष्य के बीच परस्पर मधुर सम्बन्ध कुछ विशेष प्रसंगों की भूमिका में अधिक उभरते हैं। उनका काव्य के माध्यम से आकलन कवि का एक प्रधान धर्म है। कदाचित् सुमद्राजी को छोड़कर और किसी ने इस दिशा में अधिक प्रयास नहीं किया (मैथिलीशरण गुप्त को छोड़कर)। इससे यह भी सिद्ध होना है कि हमारा छायावादी कवि, जो पूर्ण मानव-सम्बन्धों से बनी हुई मानवता है उसमें बहुत दूर जा पड़ा है। यह उस युग की एक बहुत शोचनीय सीमा है। क्या कारण है कि किसी भी आधुनिक कवि के प्रणय गीतों में गार्हस्थ्यकता का सन्दर्भ और

पारिवारिकता की भूमिका नहीं रही ?

इसी प्रणय-भाव की वास्तविकता का दूसरा नमूना देखिए

तुम मुझे पूछत हो जाऊँ,
मैं क्या जवाब दूँ, तुम्हीं कहो,
'जा' कहते रहती है जवान
किस मुँह से तुमसे कहूँ 'रहो' ।

सेवा करना था जहाँ मुझे,
कुछ भक्ति भाव दरमाना था,
उन कृपा कटाक्षों का बदला,
बलि होकर जहाँ चुकाना था ।

मैं मदा रुठती ही आयी,
प्रिय, मैंने तुम्हें न पहचाना,
वह मान घाण था चुभता है,
अब देख तुम्हारा यह जाना ।

एक कवि का आदर करते हुए दूसरे कवि का अनादर करना ठीक न होगा । एक काव्य-शैली को प्रधानता देते हुए दूसरी काव्य शैली की सीमाएँ उभारना भी वाछनीय नहीं है । परन्तु फिर भी यह कहना ही पड़ता है कि जीवन के साक्षात् विविध प्रसंगों की भूमिकाओं और उसके सन्दर्भों का त्याग आखिर क्यों ? क्या काव्य की यूनिवर्सल अपील इससे खत्म होती है ? इतने बड़े हिन्दी काव्य-साहित्य में माँ के ऊपर, पिता के ऊपर, भाई के ऊपर, एक भी कविता देखने में नहीं आती — राखी के प्रसंग में बहून अथवा भाई पर लिखी गयी कुछ कविताओं को छोड़कर ।

इससे यह सिद्ध होता है कि हमारे कवियों का जीवन अनुभव-सम्पन्न और भाव सम्पन्न होते हुए भी, उनकी आत्मबद्ध पिपासाओं ने अभिव्यक्ति के क्षेत्र से उन अनुभवों को हटा दिया । जीवन के असह्य वास्तविक भावानुभवों को वाच्योचित महत्त्व नहीं दिया गया, और उन्हें काव्य रूप प्रदान नहीं किया । आधुनिक हिन्दी काव्य-साहित्य की एकरसता में सुभद्राजी की क्षकार एक नवीन दृश्य उपस्थित करती है । उनकी कविता से सहज मैत्री का बोध, सामीप्य का भाव, उत्पन्न होता है । हृदय स्नेहमय सामीप्यपूर्ण वातावरण में साँस लेने लगता है ।

इसका एक माधारण नमूना नीचे दिया जाता है -

मुझे कहा कविता लिखने की,
लिखने बैठी मैं तत्काल,
पहले लिखा जालियाँवाला,
कहा कि बस हो गया निहाल ।
तुम्हें और कुछ नहीं सुझता,
ले-देकर वह खूनी बाण,
रोने में अब क्या होना है,
धुल न भकेगा उसका दाग !

भूल उसे जब हँसे मस्त हो,
मैंने कहा—घरो कुछ घोर,
तुमको हँसे देख वही फिर,
फायर करे न टायर वीर !

इस कविता की सारी स्पिरिट, मारी आत्मा, एक प्रसंग में है। ऊपर-ऊपर से वह एक तुकबन्दी-सी मालूम होती है। काव्य-शब्दावली का जैसे बहिष्कार-सा है। फिर भी कविता एक मधुर मानव सम्बन्ध को एक विशेष प्रसंग की भूमिका में प्रकट करती है। ऐसा जहाँ-जहाँ हुआ है, सुभद्राजी का काव्य मधुर और वास्तविक हो गया है।

एक विशेष सामाजिक और राष्ट्रीय परिस्थिति की परिधि में अभिव्यक्त हो उठनेवाले मानव-सम्बन्धों का वहाँ ही हृदयग्राही अवन सुभद्राजी के काव्य में हुआ है। यथा—

देखा भैया, भेज रही हूँ,
तुमको—तुमको राखी आज,
साखी राजस्थान बनाकर,
रख लेना राखी की लाज।
हाथ कापता, हृदय घडक्ता,
है मेरी भारी अक्काज,
अब भी चौकाता है जलियाँ—
वाले का वह गोलन्दाज।
बहुनें कई सिसकती हैं हा,
सिसक न उनकी मिट पायी,
लाज गँवायी, गाँसी पायी,
तिस पर गोली भी खायी।
डर है कहीं न मार्शल-ला का,
फिर से पड जावे घेरा,
ऐसे समय द्रौपदी-जैसा,
शृष्ण महारा है तरा।
बोलो, सोच समझकर बोलो,
क्या राखी बँधवाओगे ?
भीर पड़ेगी, क्या तुम रक्षा
करने दीड़े आओगे ?
यदि हाँ, तो यह लो मेरी,
इस राखी को स्वीकार करो,
आकर भैया, बहन 'सुभद्रा'—
के कपटों का भार हरो।

करते हुए वे उनके द्वारा उसकी विवेक-चेतना को सुशुद्ध नहीं करती, बरन् उसे

आग्रत करके एक आदर्श की ओर उन्मुख कर देती हैं। यह आदर्श सामाजिक-राष्ट्रीय है। अपनी प्रसिद्ध कविता 'राखी की चुनौती' में वे कहती हैं।

आते हो भाई, पुन पूछनी हूँ --

कि माता के बन्धन की है लाज तुमको ?

—तो बन्दी बनो, देखो बन्धन है कैसा

चुनौती यह राखी की है आज तुमको।

उनका यह आदर्श बहुत सीधा-सादा है पर महान् गम्भीर है। अत्यन्त उदात्त है। केवल आत्मोत्सर्ग का कार्य है। प्रतीक-विधान है, किन्तु वह रहस्य का प्रतीक-विधान नहीं। देवता है, मन्दिर है, पुजारी है। परन्तु काव्य का यह विषय-क्षेत्र कोई रहस्य-क्षेत्र नहीं, मानव-सम्बन्धों का क्षेत्र है, जिसका दूसरा नाम है जगत्। उनकी अत्यन्त सुन्दर कविता 'मातृमन्दिर' में म अवतरण देने का मोह सवरण नहीं किया जा सकता :

बीणा बज उठी, खुल गये नेत्र,

और कुछ आया ध्यान,

मुझे की थी देर, दिस पडा,

उत्सव का प्यारा मामान।

जिसको तुलना-तुलना करके,

शुरू किया, था पहली बार,

जिस प्यारी बोली में हमको,

मिला हमारी माँ का प्यार,

है उसका ही ममारोह यह,

उमका ही उत्सव प्यारा;

मैं आश्चर्य भरी आँखों से,

देख रही हूँ यह सारा।

इस हिन्दी भाषा का आदर्श क्या होगा ? कवि के ही शब्दों में—

असहयोग पर मिट जाना,

यह जीवन तेरा होगा,

हम होंगे स्वाधीन, विश्व का,

वैभव-धन तेरा होगा।

तू होगी व्यवहार देश के

विछड़े हृदय मिलाने में,

तू होगी अधिकार देश भर

को स्वातन्त्र्य दिलाने में।

और इसी मातृमन्दिर के लिए कवि व्यपित है :

व्यपित है मेरा हृदय प्रेग

चलूँ उमको वहलाऊँ आज,

बताकर अपना मुख दुख उसे

हृदय का भार हटाऊँ आज।

चलूँ मैं वे पद-पक्कज पक्कड,

नयन जल में नहलाऊँ आज;

मातमन्दिर मे—मैंने कहा—

चमूँ दर्शन कर आऊँ नाज ।

और एक साथी लेखक की मृत्यु पर लिखी ये पक्तियाँ कितनी सरल भावुकता से भरी हैं

देव ! वे बूँजें उजड़ी पड़ी

और वह कोकिल उड़ ही गयी,

हटाई हमने लाखों बार,

किन्तु वे घड़ियाँ जुड़ ही गयी !

सुभद्राजी की भावुकता कोरी भावुकता नहीं है, बाह्य जीवन पर सवेदनात्मक मानसिक प्रतिक्रियाएँ हैं। यही कारण है कि उनकी कविताओं में भाव मानव-सम्बन्ध से, मानव-सम्बन्ध विशेष परिस्थिति से, विशेष परिस्थिति सामाजिक-राष्ट्रीय परिस्थिति से, एक अटूट सम्बन्ध-शृङ्खला में बँधी हुई है। भाव के सारे सन्दर्भों का निर्वाह उनके वाक्य में हो जाता है। इससे उनकी वास्तविक भाव-सम्पन्नता का, सवेदनशीलता का, चित्र हमारे सामने खिंच जाता है।

अपने जीवन की सवेदनशीलता के इतिहास के प्रति चेतन मनुष्य यह स्वीकारेगा कि स्वस्थ साधारण मनुष्य की यही चेतना-शैली है। इससे सुभद्राजी की प्रगतिशीलता का, बाह्य परिस्थित पर सवेदनात्मक प्रतिक्रिया करने की उनकी शक्ति का, व्यावहारिक सामाजिक जगत् में रहनेवाले मनुष्य—जिसमें प्रत्येक मनुष्य रहता है, छायावादी कवि स्वयं रहता है—के भाव-चरित्र का, पता चल जाता है। अतः हमने बड़ी सफलता क्या हो सकती है कि कोई कवि वास्तविक सवेदनशील मनुष्यता की तसवीर उतारे, अथवा अपनी व्यक्ति के अनुसार अपने स्वयं के भाव-जीवन द्वारा उसका प्रतिनिधित्व करे ? सुभद्राजी की सरल भाव-मयी शैली की यह सुन्दरता है।

जिस प्रकार उन्होंने एक प्रणयिनी की भाँति यह कहा कि—

लगे आने, हृदय धन से—

कहा मैंने कि मत आओ,

कही हो प्रेम में पागल,

न पथ में ही भ्रमल जाओ।

कठिन है मार्ग, मुझको

मझिलें व पार करनी हैं,

उमंगों की तरंगें बढ पड़ें—

शायद फिसल जाओ।

तुम्हें कुछ चोट आ जाये,

वही लाचार लौटूँ मैं,

हठीले प्यार से त्रुट भग

की घड़ियाँ निकट लाओ।

उसी प्रकार उन्होंने आदर्श भारतीय नारी की भाँति कहा—

पूजा और पुजापा प्रभूवर,

इसी भिखारिन को ममशो,

दान-दक्षिणा और निछावर,
इसी भिखारिन को समझो ।

किन्तु प्रणय भाव, दाम्पत्य भाव, भाव-जीवन का एक अंग मान है । वह सम्पूर्ण जीवनकभी नहीं हो सकता । भाई है, बहन है, परिवार है, समाज है, राष्ट्र है । एक सन्नति काल है । सबको कर्तव्य करना है । प्रणयभाव यदि अन्ध नहीं है तो उसे सारे भावों को जगह देनी चाहिए । स्नय उनकी कविताएँ देखिए । किसी भाई के प्रति—

कृष्ण मन्दिर में प्यारे वन्धु,
पधारो निर्भयता के साथ,
तुम्हारे मस्तक पर हो सदा,
कृष्ण का वह शुभचिन्तक हाथ ।
तुम्हारी दृढ़ता से जग पड़े,
दश का सोया हुआ समाज,
तुम्हारी भव्यमूर्ति स मिते,
जकिन वह विकट स्थाग की आज ।

अथवा राखी के अवसर पर—

बहिन आज फूली समाती न मन में,
तश्तु आज फूली समाती न धन में ।

इन मानव-सम्बन्धों को सुभद्राजी ने एक राष्ट्रीय परिस्थिति के अन्दर ही देखा है, अतः उनका प्रेम अपने आत्मबन्धन को कर्तव्य की ओर ही प्रेरित करता है । यह कर्तव्य वह महान् राष्ट्रीय कार्य है जिससे भारत एक स्वतन्त्र और महान् देश होगा । वे अपने पति, भाई, बहन, स्त्रियों आदि सबको इसी ओर प्रेरित करती हैं । उनके प्रति सुभद्राजी का प्रेम उन लोगों को लगातार उस राष्ट्रीय आदर्श की ओर झोका है मानो उन स्नेह सम्बन्ध का साफल्य, बिना उस राष्ट्रीय आदर्श की पूर्ति के, असम्भव-मा है ।

कुछ विद्वेष अर्थों में सुभद्राजी का राष्ट्रीय कार्य हिन्दी में बेजोड़ है । क्योंकि उन्होंने उस राष्ट्रीय आदर्श को जीवन में समाया हुआ देखा है, उसकी प्रवृत्ति अपने अन्तःकरण में पायी है, अतः वह अपने समस्त जीवन-सम्बन्धों को उसी प्रवृत्ति की प्रधानता पर आश्रित कर देती हैं, उन जीवन-सम्बन्धों को उस प्रवृत्ति के प्रकाश से चमका देती हैं । यही उनके राष्ट्रीय काव्य की सबसे बड़ाई, ऊँचाई और सफलता है । उनका राष्ट्रीय काव्य मात्र प्रत्यवादी वृषा-भावुकता पर आश्रित नहीं है । वह जीवन के प्रधान कर्तव्य की अभिव्यक्ति के रूप में हमारे सामने आता है । वह कर्तव्य की अभिव्यक्ति भावुकता से भरी हुई है । उस कर्तव्य को जीवन के सन्दर्भों में हटाकर अमूर्त रूप में नहीं रखा गया बरिच उसे वास्तविक स्थितियों में मिलाकर प्रत्यक्ष कर दिया गया है । यथा—

गिरपतार होनेवाले हैं,
आना है वारण्ट अभी ।
घरू-सा हुआ हृदय, मैं सहमी,
हुए विवश आसक्त अभी ।

किन्तु सामने दोख पड़े—
 मुसकुरा रहे ये खड़े-खड़े;
 रुके नहीं आँखों से आँसू,
 सहसा टपके बड़े-बड़े।
 'अगली, यो ही दूर करेगी
 माता का यह कौरव कष्ट ?'
 रुका बेम भावों का, दीखा
 अहा, मुझे यह रोग्य स्पष्ट।
 तिलक, लाजपत, गांधीजी भी,
 बन्दी कितनी बार हुए,
 जेल गये, जनता ने पूजा,
 मकट में अवतार हुए।
 मैं पुसकित हो उठी यहाँ भी,
 आज गिरफ्तारी होगी,
 फिर जो घडका, क्या भैया की,
 सचमुच तैयारी होगी।
 मदियो सोयी हुई वीरता
 जामी, मैं भी वीर बनी,
 जाओ भैया, बिदा तुम्हें
 करती हूँ मैं गम्भीर बनी।
 याद भूल जाना मेरी उस
 आँसूवाली मुद्रा की,
 फरलो अब स्वीकार बघाई,
 छोटी बहिन सुभद्रा की।

~~~~~ कविताओं में से नहीं है,  
 को किस प्रकार, किन  
 नकी 'साँसी की रानी'

कविता इतनी प्रसिद्ध है कि उसके उद्धरणों की यहाँ कोई आवश्यकता प्रतीत नहीं होती। 'जलियाँवाला बाग में वसन्त' उनकी राष्ट्रीय भावुकता का प्रमाण है। 'यहाँ कोकिला नहीं, नाक है शोर मचाते' से आरम्भ होकर यह कविता वसन्त के प्रति कुछ अप्रतिम उद्गारों को प्रकट करती है

साना मँग में पुष्प, न हो वे अधिक सजीले,  
 हो सुगन्ध भी मन्द, ओस से कुछ-कुछ सीले।  
 किन्तु न तुम उपहार भाव आकर दरसाना,  
 स्मृति में पूजा हेतु यहाँ थोड़े विखराना।  
 कोमल बालक मरे यहाँ गीली ब्या-खाकर,  
 कलियाँ उनके लिए गिराना थोड़ी लाकर।  
 आशाओं से भरे हृदय भी छिन्न हुए है,  
 अपने प्रिय परिवार देश से भिन्न हुए हैं।

कुछ कलियाँ अधखिली यहाँ इसलिये चढ़ाना,  
करके उनकी याद अथु की ओस बहाना ।  
तडप-तडपकर वृद्ध मरे है गोली खाकर,  
चुष्कपुष्पकुछ वहाँ गिरा देना तुम जाकर ।  
यह मव करना, विन्तु बहुत धीरे से आना,  
यह है शोक-स्थान यहा मत शोर मचाना ।

हिन्दी में प्रलय-गीतो की कमी नहीं है। ओज और प्रवाह ही को वाक्य-तत्त्व माननेवाले आलोचकों को कदाचित् उन कविताओं का शोर-गुल ही उनका प्राण मालूम होगा। उनमें की जो अच्छी कविताएँ हैं, उनमें नाश-स्वप्नों का अन्तर्मुख वर्णन है। सुभद्राजी की राष्ट्रीय कविताओं में न तो उम्र प्रकार का ओज है, न कल्पना-जगत् में शान्ति प्राप्त करनेवासी इच्छा से अनुसामित नाश-स्वप्न उनके काव्य में दिखायी देते हैं।

राष्ट्रीय सप्राप्त में सक्रिय भाग लेनेवाली कवयित्री का राष्ट्रीय काव्य जीवन-प्रसंगों की भूमिका को लेते हुए मानवीय हो गया है। वह हिन्दी की वीर काव्य-परम्परा—जिसमें उत्साह, भय और ह्वस का वर्णन रहता है—का अनुगमन नहीं करता, न व्यक्ति के ह्वस-स्वप्नों के इच्छित विश्वासों पर ही चलता है। सुभद्राजी के राष्ट्रीय काव्य का सबसे बड़ा गुण है उनकी जन-साधारण मानवीयता। यही गुण उनके राष्ट्रीय काव्य को विशेषता प्रदान करता है।

उनके राष्ट्रीय काव्य में मानवीयता की मरल ऋजु स्वाभाविकता वहाँ में उत्पन्न हुई? कहा जा सकता है कि उसका आधार राष्ट्रीय सप्राप्त के व्यक्तिगत अनुभव हैं? यह निःसन्देह है कि जिन हिन्दी कवियों ने राष्ट्रीय सप्राप्त में भाग लिया, उनका काव्य बहुत प्रौढ़ हुआ है, तथा उसमें बहुत गहरे भावों की अभिव्यक्ति हुई है। फिर भी सुभद्राजी का राष्ट्रीय काव्य उनसे भिन्न हो जाता है, अपने सारल्य और सीधी अभिव्यक्ति के कारण ही नहीं, पौरुषप्रधान ओज के अभाव अथवा किसी एक भाव के अन्तर्मुख मनन के अभाव के कारण ही नहीं, वरन् उस एक गुण के कारण जिसे मैंने जन-साधारण मानवीयता कहा है।

व्यक्तिगत भावों की निर्व्यक्तिकता कई प्रकार से प्रदान की जाती है। भावों को बहुत गहरे रंगों में उभारकर रखने से भी उसकी व्यक्तिमूलक सीमाएँ टूट जाती हैं, और वह अन्य व्यक्ति द्वारा संवेद्य हो जाता है। सुभद्राजी ने ऐसा नहीं किया है। उनके काव्य की सर्वसम्पत्ता और सहज-संवेद्यता सीधी अभिव्यक्ति के कारण ही नहीं है, वरन् जीवन-प्रसंगों की भूमिका से किसी एक भाव-क्षण को उपस्थित करने के कारण, जीवन के वास्तविक घरातल पर भावों का प्रकट करने के कारण, उनमें वह गुण उत्पन्न हुआ जिसे हम मानवीयता कहते हैं।

अन्य राष्ट्रीय कवियों ने उन देशभक्तिपूर्ण भाव-क्षणों को जीवन-प्रसंगों की वास्तविक भूमिका से विच्छिन्न कर, उन्हें एक आत्मसम्पूर्ण रूप देने का प्रयास किया। सुभद्राजी के राष्ट्रीय काव्य में जीवन का जो व्यापकपूर्ण सम्पर्क है, उसने द्वारा ही यह 'मानवीयता' उत्पन्न हुई।

पहले कहा जा चुका है कि जीवन के विविध वास्तविक प्रसंगों में सम्बन्धित संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ, सुभद्राजी के काव्य का मूल आधार होने के साथ-ही-साथ, उनके व्यक्तित्व की विशेषताओं पर हमारी दृष्टि से जाती हैं। हमें म्यान-

स्थान पर यह अनुभव होना है कि सुमद्राजी अपने भावों को एक वैक्युम में रख-  
कर फिर उन पर कविताएँ नहीं रचती थीं, बरन् उन ताजा सवेदनात्मक प्रति-  
क्रियाओं को सहज रूप में काव्य-महत्त्व प्रदान कर उन्हें पद्य-बद्ध कर देती थीं।

जीवन के विविध भावमय प्रसंगों ने प्रति सवेदनशील आत्मा ने शिशुओं के  
प्रति भी अपनी अभिव्यक्ति प्रस्तुत की है। केवल अपने स्वयं के पुत्र-पुत्रियों पर  
ही नहीं, बल्कि जीवन में सम्पर्कित होनेवालों पर भी। यह विशेषकर उनकी बच्चा-  
नियों में प्रकट होता है। हिन्दी के आधुनिक कवियों में कदाचित् दो ही कवि हैं  
जिन्होंने वात्सल्य-रस की भी कविताएँ की हैं। मैथिलीनरेश गुप्त की यशोधरा  
में इसके कुछ सुन्दर उदाहरण मिलते हैं। उनसे कवि की भाव-विदग्धता का परि-  
चय होना है। कवि सहज सहानुभूति और काव्य पात्र में तादात्म्य के द्वारा किन  
भाव-चमत्कारों को उपस्थित कर सकता है, उसका एक नमूना वे वात्सल्य-रस की  
कविताएँ हैं। परन्तु सुमद्राजी की वात्सल्य-रस की कविताएँ उनके मातृ भाव से  
उत्पन्न हैं। उममें उनका मातृ-गर्व झलक उठता है। माय हो वह निस्पृह आनन्द  
जो बच्चों को देखकर होता है, जो सौन्दर्य-बोध शिशु-मुसमल भोलेपन के प्रत्यक्षी-  
करण से होता है, सुमद्राजी की कविताओं में यथेष्ट परिमाण में प्रस्तुत है।  
शैशव के विविध चित्र भी बहुत स्वाभाविकता के साथ उपस्थित किये गये हैं :

दादा ने चन्दा दिखलाया,  
नेत्र नीरयुत दमक उठे,  
धुमी हुई मुसकान देखकर,  
सबके चेहरे चमक उठे।

अथवा—

मैं बचपन को बुला रही थी,  
बोल उठी बिटिया मेरी,  
नन्दनबन-सी फूब उठी,  
यह छोटी-सी कुटिया मेरी।  
'माँ ओ' कहकर बुला रही थी,  
मिट्टी खाकर आयी थी,  
कुछ मुँह में, कुछ लिये हाथ में  
मुझे खिलाने लायी थी।  
पुलक रहे थे अंग, दगों में,  
कौतूहल का छलक रहा,  
मुँह पर थी आह्लाद लानिया,  
विजय गर्व का झलक रहा।  
मैंने पूछा, 'यह क्या लायी?'  
बोल उठी वह, 'माँ, काओ।'।  
हुआ प्रफुल्लित हृदय खुशी से,  
मैंने कहा, 'तुम्हीं खाओ।'।

'बालिका का परिचय' नामक कविता भीति-भाव से भरी हुई है। [यह] सुमद्राजी  
की अत्यन्त सुन्दर कविताओं में है

यह मेरी गोदी की शोभा,  
 सुख-सुदाय की है साली,  
 चाही शान मिखारिन की है,  
 मनोकामना मतवाली ।  
 सुधा धार यह नीरस दिल की,  
 मस्ती मगन तपस्वी की,  
 जीवित ज्योति नष्ट नयना की,  
 सच्ची लगन मनस्वी की ।

अथवा 'इसका राना' नामक कविता में

ये नन्हें से ओठ और यह,  
 लम्बी सी सिसकी देखो,  
 यह छोटा-सा गला और,  
 यह गहरी-सी हिचकी देखो ।

जीवन के प्रति वास्तविक संवेदनारमक प्रतिक्रियाओं को काव्य-महत्त्व प्रदान कर उन्हें पद्य-बद्ध करनेवाली स्त्री कवि की संवेदनशीलता का काव्य अपनी विशेषताओं के द्वारा हिन्दी में एक बहुत बड़े अभाव की पूर्ति करता है ।

प्रगतिशील आलोचकों तथा लेखकों के लिए सुभद्राजी के काव्य में नवीन सामग्री है, आरम्भसात् करने के लिए । विशेषकर उनकी काव्य-शैली में जीवन-प्रसंगों की भूमिका तथा कुछ कविताओं के नाटकीय तत्त्व के साहित्यिक महत्त्व का आकलन आवश्यक है । साथ ही सर्वप्रधान वस्तु है, जीवन के वास्तविक घरातल पर बाह्य स्थिति परिस्थितियों से मानसिक संवेदनारमक प्रतिक्रिया, और उसको काव्योचित महत्त्व-प्रदान का कार्य, जो हिन्दी के बहुत थोड़े कवियों ने किया है । प्रगतिशीलता की दृष्टि से इसका महत्त्व जितना अनुभव किया जा रहा है, उसमें वही बहुत अधिक है ।

सुभद्राजी के काव्य में भावा के बहुत गहरे रंग नहीं हैं, पर भावों में गहराई है । स्वाभाविकता है, सरलता है । उनका काव्य-गुण जिन स्रोतों से उत्पन्न हुआ है, जिनके द्वारा यह स्वाभाविकता और सरलता काव्य-रस में अगो के रूप में आयी है, वे स्रोत केवल शैली के गुण नहीं हैं, भावों में गहरे रंग भरने अथवा हलके स्प्रोक्त देने के प्रकार पर भी वे अवलम्बित नहीं हैं । वे स्रोत हैं जीवन के प्रति संवेदनारमक प्रतिक्रियाएँ जो अपनी ताजगी, नवीनता और जीवन-वस्तु-मर्मक के

आलोचक

अध्ययन

# साहित्य में नये जनवादी मोर्चे की आवश्यकता

यह निश्चिन्त रूप से मानना होगा कि जिस प्रकार एक आर जनता की नवीन उग्र शक्तियाँ, राजनैतिक वायुमण्डल में त्वचस उत्पन्न करती हुई, दश को एक नये परिवर्तन की तरफ खींच रही हैं, उसी प्रकार, दूमरी ओर, गहरी राजनैतिक आत्मचेतना से युक्त होकर नये नये क्षेत्रों की जनता और जनता के नये-नये तत्वों अपने भाग्य-निर्माण और जीवन-निर्माण के लिए दिन-रात छटपटा रहे हैं। इन्मानियन की जायज माँगों, तलाशों और दावों की गिफारिश और बकालत करती हुई, ये जनवादी ताकतें अन्यायपूर्ण व्यवस्थाओं के खिलाफ समर्थ कर रही हैं। ये न मजदूर, गरीब किसान, प्राथमिक शिक्षक, जनपद द्वारा लगाये गये करो के बोझ से चूर दरिद्र ग्रामवासी, पटवारी, रिक्शा-मजदूर, गाडीवान, बिक्री-करी से ग्रस्त गरीब दुकानदार—आज सभी शोषण के खिलाफ न मिर्क आवाज लगा रहे हैं, बल्कि उसने मुक्ति पाने के कार्य में सलग्न दिखायी देते हैं। हमारे बच्चे और छोटे-छोटे गाँव भी इस राजनैतिक चेतना के केन्द्र बन गये हैं और प्रान्त के समाचार-पत्र इन केन्द्रों की हलचलों से भरे रहने हैं।

इन छोटे-छोटे केन्द्रों के शिक्षा प्राप्त मध्यवर्ग में, अलावा राजनैतिक कार्य के, एक दूसरे प्रकार की गतिविधि भी दृष्टिगोचर होती है। वह है साहित्यिक कार्य। यह अमन्युद्ध रूप से कहा जा सकता है कि जिस प्रकार आज समाज में शोषक और शोषित वर्ग की विभाजन-रेखा गहरी खाई की भाँति एक-दूसरे को पृथक् करती है, उसी प्रकार शोषकों में सम्बद्ध सत्ताधारियों का वर्ग और उनके खिलाफ जनता के बीच की विभाजन रेखा हमारे छोटे-छोटे राजनैतिक केन्द्रों, यानी गाँवों और बस्तों में भी स्पष्ट हो गयी है। वहाँ भी दो प्रकार के दल हो गये हैं। एक वह, जो शोषकों से सम्बद्ध भ्रष्टाचार-पूर्ण तिरहामी सत्ताधारी वर्ग का समर्थन करता है, दूसरा वह, जो इनके खिलाफ आवाज लगाने में लगाकर उससे मुक्ति पाने के कार्य में सलग्न रहता है।

इस पार्श्वभूमि को ध्यान में रख, हमें छोटे छोटे केन्द्रों की साहित्यिक मण्डलियों का लेखा-जोखा तैयार करना होगा। इस पार्श्वभूमि का महत्त्व और भी गहरा इसलिए हो जाता है कि अन्य हिन्दीभाषा-भाषी प्रान्तों की तुलना में यहाँ के साहित्यिक, राजनीति के न केवल अधिक समीप हैं, बल्कि निम्नान्वे प्रति-पात किसी-न-किसी तरह उससे सम्बद्ध भी हैं। स्पष्ट है कि जिस प्रकार समाज में दो वर्ग दिखायी देते हैं, उसी प्रकार साहित्यिकों में भी दो दल हैं। एक, जो सत्ताधारियों के समर्थक या उन समर्थकों के पिछलगुए हैं अथवा निजी व्यक्तिगत पदोन्नति के लिए उनके साथ रहते हैं, और दूसरे वे, जो इनके विरोधी अथवा विरोधियों से महानुभूति रखते हुए जनता के अधिक समीप हैं और जनता की माँगों का समर्थन करते हैं। छोटे-छोटे केन्द्रों से लगाकर बड़े-बड़े शहरों के राजनैतिक-साहित्यिक जीवन में, ये दो दल स्पष्ट अस्पष्ट रूप से कार्य करते हुए दिखायी देते हैं।

किन्तु जनता के समर्थक साहित्यिकों में, चाहे वे गाँव के हों या शहर के—

अभी तक साहित्यिक कर्तव्य-भावना जाग्रत और ज्वलन्त नहीं हो सकी है। इसका प्रमाण है। एक व्यक्ति जो साहित्यिक भी है, राजनीतिज्ञ और सम्पादक भी, वह विरोधी दल में है। तारीफ यह कि वह नौजवान है और अपने अखबार में जनता की आवाज को बुलन्द करता है भ्रष्टाचारियों और मत्ताधारियों का पर्दाफाश करता रहता है। किन्तु यदि आप उसके साहित्य की ओर देखें तो पता चलेगा कि उसमें और उसमें विरोधी साहित्यिकों के साहित्य में कोई अन्तर नहीं।

एक तथाकथित साहित्यिक पत्रकार लिखते हैं कि राजनीति कोलाहल-भरी दुनिया की चीज है, किन्तु साहित्य एकांत-माधना है। किन्तु यदि ऐसा होता तो ये साहित्य सेवी गोष्ठियों में, सम्मेलनों में, मण्डलियों में और अपनी बैठक में, उठते-बैठते कविताएँ न सुनते। 'साहित्य एकांत-माधना है', यह नारा उन लोगो का है जो साहित्य के माध्यम द्वारा समाज में जनता की आवाज के प्रसार को रोकना चाहते हैं। मत्ताधारियों के विरोधी, जनता के समर्थक साहित्यिक अभी तक उन्हीं सिद्धान्तों और घोष-वाक्यों को दुहरा रहे हैं जो घोषकों के मत्ताधारी समर्थक साहित्यिक-राजनीतिक नेता मुपन पायी हुई द्विप्रियों से अलकृत होकर समय-प्रसमय दुहराया करने हैं। क्या ही आश्चर्य की बात है कि भ्रष्टाचार के खिलाफ, शोषण के खिलाफ, जनता की आवाज बुलन्द करनेवाले साहित्यिक लोग जगदलपुर साहित्य सम्मेलन में (भने ही अपने गुट के आधार पर विरोध प्रदर्शन करें, किन्तु वे) नये साहित्यिक नारों को लेकर वहाँ जनता की आवाज बुलन्द न कर सके। प्रतीत होता है, उनमें नवीन साहित्यिक प्रेरणा का अभाव है।

जो लोग, एक ओर, कुशल राजनीतिज्ञ की तरह से बोलते हैं, तो, दूसरी ओर, साहित्य की रस बरमानेवाली कोई अनुपम वस्तु कहकर, उसे 'एकांत-साधना' के बटमरे में बन्द करते हुए, साहित्य-गोष्ठियों और मञ्चसिमी में उसके गुप्त मर्मों का मजा लूटते दिखायी देते हैं, वे जाने-अनजाने न केवल अपने ऐतिहासिक युग-कर्तव्यों से च्युत होते हैं, न केवल स्वयं प्रतिक्रिया के जाल में फँसकर गतिहीन हो गये हैं, वरन् वे उन घोर प्रतिक्रिया [-वादियों] के हाथ मजबूत कर रहे हैं, जो एक ओर, भारतीय संस्कृति के नाम पर, राष्ट्रवाद के नाम पर, लोकोन्मुख साहित्य के विरुद्ध जनता का बहिष्कार किये बैठे हैं, तो दूसरी ओर, राजनीतिक तथा साहित्यिक शासन-स्थानों पर अधिकार करके, वर्तमान साहित्यिक गतिरोध को जन्म देकर, जीवन की गति कुण्ठित किये बैठे हैं।

उदाहरणतः, मा मिश्रजी को लीजिए। मन्त्रीजी ने आज तक सिवाय कृष्णायन के अपनी जिन्दगी में एक भी कविता नहीं लिखी, किन्तु महाकाव्य लिख डाला। मिश्रजी के उपकार के बोझ से लदे हुए उनके रखैल कवियों और आलोचकों ने—जैसे, उदाहरण के लिए, प्रसिद्ध अवसरवादी कवि 'अचल' और पुराने प्रतिभाहीन आलोचक विनय मोहन शर्मा ने—सम्बन्धी-सम्बन्धी आलोचनाएँ लिखी। विरोधी क्षेत्रों से यह नारा उठाया गया कि वह पुस्तक मिश्र-कृत है ही नहीं। चाहिए यह था कि विरोधी आलोचकगण कृष्ण को नये जनवादी आदर्शों में न्यस्त करने के आग्रह के आधार पर, कृष्णायन के कृष्ण का पर्दाफाश करते हुए, मिश्रजी के साहित्यिक प्रतिनिध्यावाद का रहस्योद्घाटन करते। किन्तु विरोधी-समुदाय तो स्वयं उन्हीं

नारो, उन्ही पुरानी प्रेरणाओं से प्रस्त होकर जाने-आजाने साहित्य में जनता की आवाज कृष्णन किये बैठा है। तुलसी के राम का आदर्श चाहे जितना ऊँचा हो, वह हमारे युग के महाकाव्य का यदि प्रधान नायक होना चाहता है, तो प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप में उसे जनवादी आदर्शों से प्रेरित होना होगा। तभी वह महाकाव्य हमारे युग का प्रतिनिधि हो सकेगा। यही चीज कृष्णाश्रम के बारे में भी सही है। किन्तु इस प्रकार की उसकी आलोचना न हो पायी। प्रान्त के जनवादी नेता अपने साहित्य में सच्ची जिन्दगी की तसवीर न उतारते हुए प्रेम के आध्यात्मिक-करण की गलियों से पुराने छायावादी मन्दिर में फूल-बेल चढाने जाते हैं। वया आश्चर्य कि, एक ओर, जब हिन्दुस्तान जन विरोधी प्रतिक्रियावाद का अड्डा बन रहा है, तो दूसरी ओर, भुलमरी और अत्याचार की परछाइयों में संवलाये मध्यमवर्ग की आध्यात्मिकता उधार किये हुए भावों के छायावादी महसूल में पथ-भ्रष्ट हो गयी है।

यह देखकर कि छोटे-छोटे केन्द्रों में भी साहित्य-गोष्ठियाँ स्थापित हो रही हैं, और मात्र प्रेम-गीतों की अग्याधी बहार और दकियानुसी खमालों के जीवन-विरोधी, जन-जीवन-विरोधी उभार में लगे रहो हैं, आवश्यकता प्रतीत होती है कि मध्यप्रदेश में नये साहित्यिक नेतृत्व का जन्म हो।

इस प्रान्त में मौलिक जीवनदर्शों साहित्यिक प्रतिभाओं की कमी नहीं है, किन्तु सही नेतृत्व और प्रेरणा के अभाव में कोई धीरार राजेन्द्रसिंह की छाया में महस्व-पूर्ण बनना चाहता है, तो कोई सैठ गोविन्ददास का चरण-चुम्बन करके। कोई मिश्रजी के पैर सहला रहा है, तो दूसरा पैर सत्सानेवासे के हाथ दाब रहा है। गोमा, हरेक साहित्यिक एक सरक्षक, एक पट्टन, चाहता है।

परिणाम यह होता है कि साहित्यिक क्षेत्रों में जिन लोगों के नाम प्रधान रूप से आते हैं (कुछ अपवादों को छोड़कर), उनमें से करीब-करीब सभी लोग उन्ही तथ्यापित साहित्यिक नेताओं—जैसे, प रविशंकर शुक्ल, प द्वारिकाप्रसाद मिश्र, व्योहार राजेन्द्रसिंह, इत्यादि-इत्यादि—के पथानुयायी होते हैं। मध्यप्रदेश के साहित्यिक हलम का बहुत बड़ा कारण यह है। प्रहरी साप्ताहिक ने प्रान्त के साहित्यिकों की आलोचना छपी है। उनमें से कितने जनवादी साहित्यिक हैं? सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर स्वयं प्रहरी ने श्रेष्ठ जनवादी साहित्य (कविताएँ भी) प्रकाशित की हैं। निस्सन्देह इस नवीन परम्परा का विकास अत्यन्त आवश्यक है।

थोड़ा बहुत ही सही, जनवादी साहित्य-सृजन करनेवाले लोग मध्यप्रदेश में काफी हैं। उनमें से प्रधान हैं, प भवानीप्रसाद मिश्र, प सत्यनारायण तिवारी, ज्योतिर्मय, श्री के के श्रीवास्तव, श्री रामकृष्ण श्रीवास्तव, प रामेश्वर गुप्त, श्री गोविन्द व्यास, श्री हरिशंकर परसाई, स्वामी कृष्णानन्द सोरठा, इत्यादि। (बहुतों के नाम मुझे याद नहीं आ रहे हैं, क्षमा चाहता हूँ)। आवश्यकता इस बात की है कि अधिक जागरूक और सज्जे होकर हम प्रतिक्रियावादी-अवसरवादी साहित्यिकों और उनकी परछाईं में पलनेवाले अनुयायियों का पर्दाफाश करते हुए, नवीन जनवादी साहित्यिक सिद्धान्तों और नारों की जन्म देकर, मध्यप्रदेश में नवीन जनवादी सांस्कृतिक परम्परा को जन्म दें। और उसके लिए लगातार आन्दोलन करते रहें, उसका प्रचार करते रहें। यदि ऐसा न करेंगे, तो साहित्यिक ठगों, गलकटों, लाल-बुझककटों, तथा इनका अनुगमन करनेवाले निर्बुद्धि-जनों

और इन सबके उस्तादों और सरदारों के हवाले हमारे प्रान्त का साहित्यिक भाग्य लगाकर, हम स्वयं साहित्य-गतिरोध के जन-विरोधी कार्य के पातक के भागी बनेंगे।

प्रान्तीय साहित्य-सम्मेलन में विरोधी मुठ बनाकर प्रतिप्रियावादियों को पराजित नहीं किया जा सकता। यह असम्भव है। उनके पास अपरिमित साधन हैं। अब यह आवश्यक है कि जनवादी साहित्यिक परम्पराओं का समर्थन और उसका आन्दोलन करनेवाली नयी प्रान्तव्यापी साहित्यिक संस्था को जन्म दिया जाय और उसको समुन्नत करने की चेष्टा की जाय।

जनवादी धारा के विरोधी घटूत हैं। जब तक कि साहित्य-सृजन, साहित्य-मिथान्त, तथा उसका प्रचार—इन सब क्षेत्रों में प्रतिप्रियावादियों के खिलाफ संघर्ष और मोर्चेबन्दी न की जायगी, तब तक नयी धारा का विकास नहीं हो

[नया छून, दीपावली विशेषांक 1950 में अग्निमित्र मालवीय के नाम से प्रकाशित]

## शेक्सपियर से एक मुठभेड़\*

शेक्सपियर के विभिन्न महान् पात्रों की दुःखान्त परिणति के सम्बन्ध में यह कहा जाता है कि जाने या अनजाने, लेखक के लिए, पात्र का व्यक्तित्व ही वह गतिमयी शक्ति है जो उनके भाग्य का निर्माण करती है। पात्र का चरित्र ही उसका भाग्य या भवितव्य है। कैरेक्टर इज डैस्टिनी।

शेक्सपियर का जमाना आज के हमारे युग से अधिक सुखी और समृद्धिशाली हो, ऐसी कोई बात नहीं। व्यापारिक पूँजीवाद के प्रारम्भिक विकास की स्थिति का वह जमाना था। सामन्ती रईस समाज में काफी शक्तिशाली और प्रभावशाली थे। उनकी जिन्दगी की कहानियाँ, किंवदन्तियाँ, और लोक-कथाएँ समाज में प्रचलित थीं। एक राजा था, उसकी दो रानियाँ थी, इत्यादि-इत्यादि। शेक्सपियर ने इटली, डेनमार्क आदि देशों की कहानियाँ ली (स्वदेश की कहानियाँ भी ली) और नाटकीय चित्र खड़े किये। किन्तु, पात्रों का विकास उसने जिस ढंग से किया उससे यही साबित हुआ कि लेखक के अनुसार चरित्र ही पात्र का भवितव्य है। अर्थात् व्यक्तित्व का भाग्य उसके अपने चरित्र से उत्पन्न होता है।

शेक्सपियर यह नहीं जानता था कि वह एक क्रान्तिकारी विचार सामने रख

\* शीर्षक सम्पादक द्वारा।



रहा है। शौं के समान वह 'विचारक' नहीं था। उन दिनों मनुष्य-सत्ता के बाहर किसी शक्ति की कल्पना की जाती थी जो व्यक्ति का भाग्य-निर्णय करती हो। ऐसी स्थिति में, शेक्सपियर का यह विचार कि मनुष्य के भविष्य की निर्णायिका शक्ति उसके भीतर है, निश्चय ही महत्वपूर्ण है।

एक बात यही स्पष्ट हो जानी चाहिए, वह यह कि शेक्सपियर ने वैचारिक शब्दावली में प्रस्तुत सिद्धान्त नहीं रखा है, बरन् पात्रों के द्वारा, उनके चरित्र के विकास और उपसंहार के द्वारा, उसे विम्बित किया है। अर्थात् इस विचार में अनुभव का स्वरूप है।

यदि चरित्र ही भाग्य की निर्णायक शक्ति है तो, अनुमानतः, हम इस बात पर आते हैं कि जिसका चरित्र अच्छा और शक्तिशाली है उसका भाग्य भी ऊँचा होता चाहिए।

विचारों की दुनिया में, हम शेक्सपियर को बहुत पीछे छोड़ चुके हैं। आज हम व्यक्ति के भाग्य को समाज के मत्तों मढ़कर छुटकारा पा लेते हैं। स्थिति-परिस्थिति पर लालन लगाकर, हम व्यक्ति के भाग्य की अन्तिम व्याख्या कर डालते हैं। क्या हमारी यह व्याख्या गलत है?

यही शेक्सपियर से मेरी बहस छिड़ जाती है।

मैं—तुम्हारा सिद्धान्त गलत है। हैमलेट की टूँजिड़ी का मूल कारण उसके आपने निहित नहीं—जैसा कि तुम कह रहे हो, परन्तु उस स्थिति-परिस्थिति में निहित है जिसने उसके व्यक्तित्व को छिन्न-भिन्न करने का प्रयत्न किया, उसके सारे आनन्द को छीन लिया और उसे लवय की वक्रता प्रदान की।

शेक्सपियर—लेकिन, यह क्यों नहीं सोचते कि स्वयं हैमलेट के गुण-अवगुण, उसकी विशेषताएँ, उसकी स्थिति का ही अंग हैं। और यह स्थिति समस्त परिस्थिति का अंग है। दूसरे शब्दों में, इसे यह भी कहा जा सकता है कि स्थिति-परिस्थिति हैमलेट का ही एक विस्तार है। अर्थात् वे एक-दूसरे के अंगीभूत हैं।

मैं—इससे क्या हुआ?

शेक्सपियर—इससे यह हुआ कि हमने हैमलेट के दुःखान्त प्रकरण के गति-स्रोतों को केवल हैमलेट के बाहर की परिस्थिति-रूपी दुनिया पर नहीं मढ़ा, बरन् हैमलेट का चरित्र-विश्लेषण करते हुए यह बतलाया कि उसने बहुत-सा स्थिति-परिस्थिति-निर्माण स्वयं अपने हाथों किया है।

मैं—तो क्या हुआ? यदि हैमलेट की माँ अपने पति के भाई से शादी न करती तो हैमलेट का दुःखान्त प्रकरण सम्भव ही न होता। इस घटना में हैमलेट का क्या हाथ है?

शेक्सपियर—हर व्यक्ति एक-न-एक परिस्थिति विरासत के रूप में पाता है, वह स्थिति परिस्थिति उसके अनुकूल होती है या प्रतिकूल। यदि अनुकूल हुई, यानी वह व्यक्ति भी अपनी परिस्थिति के अनुकूल हुआ तो उसे 'महान', 'तेजस्वी' आदि शब्दों से अगर बाहर दुनिया ने विभूषित न भी किया तो उसे उसके घरवाले 'प्रतिष्ठित', 'मेधावी' तो कह ही सकते हैं, वगैरें कि उस 'अनुकूलता' की वृद्धि होती रहे। यानी, हैमलेट ने एक परिस्थिति विरासत में पायी, आपने दूसरी, मैंने तीसरी। सवाल यह है कि इस अच्छी

या बुरी विरासत को हम किस ढंग से स्वीकार करते हैं !

मैं—तो क्या आप हैमलेट में कोई बुराई देखते हैं ?

शेक्सपियर—नहीं, मैं यह कह रहा हूँ कि यह आप पर निर्भर है कि आप किस ढंग से उसको स्वीकार करते हैं। असलियत यह है कि हजारों ऐसी योरोपीय स्त्रियाँ हैं जिन्होंने पति से बुराई करके उसके मरने के पहले ही दूसरा पति कर लिया। ध्यान रखिए, मैंने 'बुराई' शब्द कहा है। हैमलेट ही ऐसा है, जिसने इस 'बुराई' का माता से बदला लेना चाहा। हैमलेट की मच्छी टूँजिड़ी तो वही हो गयी जब उसने दिल में यह अनुभव किया कि उसकी माँ ने उसके पिता की हत्या करवायी। शेष जो परिस्थितियाँ हैं, क्या वे हैमलेट के हाथों नहीं हुईं ? अगर हैमलेट बदले की भावना से प्रेरित न होता तो कोई झगडा ही नहीं था। उसको खाने-पीने, रईसी करने का मौका कम नहीं था। ऑफीलिया से उसकी शादी हो जाती। लेकिन, नहीं, हैमलेट की भीतरी अच्छाई सक्रिय हुई, उसने घनघोर रूप धारण किया और उसके परिणामस्वरूप वह मर गया। कोई दूसरा होता तो वह राजा के अधीन झुक बन जाता। राजघरानों में राजा का त्रिप देकर मारा जाना आम घटना है। वह एक आम घटना हैमलेट के साथ भी हुई, लेकिन उसने दूसरे ढंग की प्रतिक्रिया की। अन्यो ने नहीं।

मैं—नतीजा क्या निकला ?

शेक्सपियर—नतीजा यह निकला कि यद्यपि आप एक स्थिति-परिस्थिति विरासत के रूप में पाते हैं, फिर भी उस पर आपकी प्रतिक्रिया कैसी होनी है यह आप पर, आपके व्यक्तित्व की विशेषताओं पर, गुण-अवगुणों के समुच्चय पर, प्रवृत्तियों पर, निर्भर है। इसीलिए कहता हूँ कि कैरेक्टर इज डैस्टिनी।

मैं—इस अंग्रेजी वाक्य का केवल आलंकारिक अर्थ ही स्वीकार किया जाना चाहिए।

शेक्सपियर—नहीं, बिल्कुल नहीं।

[अपूर्ण। सम्भावित रचनाकाल 1950-51। रचनाबली के दूसरे संस्करण में पहली बार प्रकाशित]

## सुमित्रानन्दन पन्त\*

यद्यपि पन्त का युग समाप्त हो गया है, किन्तु उसके काव्य-साहित्य की यथार्थ-दर्शी आलोचना का स्तर अभी बहुत ऊँचा नहीं हो पाया है। इसका एक कारण यह भी है कि आदर्शवादी धारा के बहुत-से आलोचक, कवि की भाव धारा और

\* विश्वम्भर मानव की पुस्तक 'सुमित्रानन्दन पन्त' की समीक्षा।

वाध्य में अभिभूत होकर आलोचना की ओर प्रवृत्त होते हैं, तो कुछ लोग वाध्य-सत्य या उद्घाटन करने के पूर्व अपने मत-मतान्तरो के दृष्टिकोण से उन वाध्य-सत्यो की व्याख्या और आलोचना करने लगते हैं, जिनका सर्वप्रथम उद्घाटन और मनन आवश्यक होता है। दोनों ही प्रकार की आलोचनाएँ अवैज्ञानिक और अशुद्ध हैं, तथा ये आलोचक के अपने व्यक्तित्व की विचित्रताओं और संस्कारजन्य अभिरुचियों से प्रभावित हैं। हर्ष का विषय है निःश्री विद्वत्भर 'मानव' की आलोचना-पुस्तक इन दोनों दोषों को साफ बचा गयी है। इस ग्रन्थ में पन्त के वाध्य-सत्यो का तटस्थ किन्तु गामिक उद्घाटन हुआ है और उनकी भाव-धारा के विविध अंगों और उपांगों की गम्भीर और आदर्शवादी दृष्टिकोण से वैज्ञानिक समीक्षा उपस्थित की गई है। साथ ही, इस समीक्षा की कुछ ऐसी मौलिक विशेषताएँ भी हैं, जिनके कारण पन्त मध्यग्री आलोचना-साहित्य में प्रस्तुत ग्रन्थ को अपना निराला महत्त्व प्राप्त हो गया है।

ये विशेषताएँ निम्नलिखित हैं

(1) अथ आलोचक (गैर-भावसंवादी) चन्द्रो के छायावाद-मध्यग्री दृष्टिकोण की उचित, न्यायपूर्ण और तर्क-संगत समीक्षा हुई है। छायावादी आलोचना की भावात्मक अराजकता के प्रति छायावादी आलोचना के क्षेत्र से यह पहला महत्त्वपूर्ण विद्रोह है। डाक्टर देवराज और नगेन्द्र के मतान्तरो का उचित खण्डन किया गया है।

(2) अपनी मत-प्रस्थापना में वैज्ञानिक स्पष्टता का प्रयोग किया गया है और वायवीय अतिव्यापक साधारणीकरणों के स्थान पर सुनिश्चित शब्द-याजना द्वारा यथार्थदर्शी विश्लेषण का सहारा लिया गया है।

(3) पुस्तक का पहला अध्याय 'व्यक्तित्व और साहित्य' अत्यन्त मूल्यवान है। उसके द्वारा पन्त के व्यक्तित्व पर विशेष प्रकाश पड़ता है, जो अन्यत्र दुर्लभ है।

(4) पन्त के विभिन्न तत्त्वों का विशद विश्लेषणात्मक निरूपण हुआ है।

(5) प्रगतिवाद और प्रगतिवादी लेखकों के प्रति मन की समरसता का अभाव और स्पष्ट विरोध होते हुए भी उस धारा की अनिवार्यता को निश्चल और सुकन भाव से स्वीकार किया गया है। सगता है आलोचक उन्हें (गालियाँ देते

प्रथम श्रेणी

न्त क्या ?'

'छायावाद क्या ?' 'रहस्यवाद क्या ?' आदि प्रश्नों पर तो विचार किया गया है, किन्तु, उनके 'क्यों ?' और 'कैसे ?' को तो इस तरह टाल दिया गया है मानो वह आलोचक का क्षेत्र ही न हो। फलतः विश्लेषण में सब जगह बहुराई नहीं आ पायी है। बहुत बार वह विवरण-मात्र होकर ही रह गया है।

(2) प्रगतिवादियों के उज्ज्वल पक्ष का उमे अधिक अध्ययन ही नहीं है। यदि हिन्दी के प्रगतिवादी साहित्य को सचमुच पढ़ता तो उसे सिर्फ बचरा ही नहीं मिलता, हीरे-मोती भी मिलते। आलोचक की वाक्याभिरुचि बेहद छायावादी है।

(3) रहस्यवाद की उसकी परिभाषा में अव्याप्ति-दोष है। जब लेखक यह लिखता है कि 'आत्मा और परमात्मा की पारस्परिक प्रणयानुभूति को रहस्यवाद कहते हैं', तब सहसा ऐसे रहस्यवादी साहित्य पर भी पाठक की दृष्टि जाती है, जिसमें और कोई भी अनुभूति भले ही हो, किन्तु प्रणयानुभूति नहीं है। उसे आप क्या कहेंगे? दूसरे, पन्त के वाक्य में रहस्यानुभूति है यह कहना मुश्किल है। रहस्यवादी विचारधारा (भाव-धारा कहिए) जरूर है। आशा है, आलोचक भाव और अनुभूति (अनुभव) का भेद समझता है। रहस्यानुभव और रहस्यवादी भाव में घपले का परिणाम यह हुआ कि छायावाद और रहस्यवाद को परस्पर सम्बन्धहीन दो श्रेणियों में रख दिया गया है। यदि वास्तविक रहस्यानुभव की कविता होनी तो यह श्रेणी-विभाजन भी उचित होता, अन्यथा नहीं। छायावाद और रहस्यवाद धारा की स्थिति में एक ही सिक्के के दो पहलू हैं।

(4) आलोचक के मत सब जगह विवेकपूर्ण और ग्राह्य नहीं हैं। उन्हें केवल व्यक्तिगत कहकर टाला जा सकता है, जैसे हिन्दी में वचन की स्थिति को अंग्रेजी में शैले और कीट्स-जैमी कहना अथवा ब्रजभाषा के माधुर्य पर अनावश्यक आक्रमण करना।

(5) पुस्तक में से बहुत-सा गैर-जरूरी हिस्सा निकाला जा सकता था। इस प्रकार उसमें सुसूत्रता आती और किताब की कीमत भी कम हो जाती।

लेकिन इन दोषों के बावजूद यह निस्संकोच भाव से कहा जा सकता है कि कुल मिलाकर यह ग्रन्थ पन्त-सम्बन्धी (गैर-भावसंवादी) आलोचना-साहित्य में मौलिक का पत्थर है। लेखक का स्पष्ट काव्य-विवेक, निर्भीक मत-स्थापना और उदार बुद्धि इस बात को सूचित करती है कि हिन्दी की आलोचना तरफकी कर रही है और वह दिन दूर नहीं जब इस क्षेत्र में हमें किसी प्रकार नखत्र के दर्शन होंगे।

[आलोचना, अप्रैल 1952 में प्रकाशित। रचनायत्नी के दूसरे संस्करण में पहली बार संशोधित]

## जनवादी सांस्कृतिक गोष्ठियों की एक रूप-रेखा

नर्मदा के गीत प्राचीन कवियों ने गाये हैं। और आधुनिक कवि भी यदा-वदाचित् नर्मदा का स्मरण कर लिया करते हैं। इस पुनीत सरिता का निर्द्वन्द्व दुनिवार वेग स्फटिक शिलाओं की धारियों से बहे या न बहे, (स्फटिक शिलाएँ तो घूल ही रही हैं,) हमारे नये कवियों ने हृदय और कण्ठ में से उसकी ओजमयी वाणी फूट रही है।

नर्मदा की धारियों में किसी कल्पक पुरातत्त्वशास्त्री ने मोहनजोदड़ों और

मित्र के जमाने की सभ्यता खोज निवालने की प्रतिज्ञा की। लेकिन जो एक नयी सभ्यता उसकी घाटियों में और उसके चतुर्दिक् बढ रही है, उसको अवित करने की चेष्टा का विचार अभी नहीं हुआ है। वास्तविकता तो यह है कि हमारे नगरो और वस्त्रो के साहित्यिक केन्द्रो के वातावरण में नये बोल गूँज रहे हैं। इन गूँजो का ऐतिहासिक चित्रण मोहनजोदडो के सभ्यता-अन्वेषण ने अधिक महत्त्व रखता है। लेकिन किसे इतनी फुरसत है कि वह इस ओर भी ध्यान दे।

साहित्य-सम्मेलन के कर्ता धर्ता यह जानते हैं कि सम्मेलनों के पहले साहित्यिक समृद्धि और विकास के चिह्न सर्वत दृष्टिगोचर होने चाहिए। किन्तु जिस प्रकार आज कांग्रेस को जन-वायं से कोई मतलब नहीं—मिबाप चुनाव लडने के—ठीक उसी तरह साहित्य सम्मेलन का साहित्य से सीधा और प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं रहा, वह तो आनुपंगिक है, गौण और अप्रत्यक्ष है।

लेकिन सस्थाओ से साहित्य का प्रचार भले ही हो, साहित्यिक अभिव्यक्ति का सम्बन्ध तो व्यक्ति और उसकी परिस्थिति से है। पत्र-पत्रिकाओ के अभाव में, तथा उचित मार्ग-दर्शन के स्थान पर, हमारे नौजवान अपने ही दिमाग से ऐसे कई साधन खोज चुके हैं, जो कई अभावो की पूर्ति करते हैं। वे साधन आज, हमारे मतानुसार, बहुत महत्त्वपूर्ण हैं, इसलिए कि उनका आधार श्रोता समुदाय है। ये साधन हैं (1) गोष्ठी, (2) कवि सम्मेलन।

निश्चय ही, अन्य प्रान्तो की भाँति हमारे प्रान्त में सभी साहित्यिको को पत्र-पत्रिकाओ में स्थान नहीं मिल सकता। यह तब तक असम्भव ही रहेगा जब तक ऐसे साधनो की सख्या में वृद्धि न हो। दूसरे, हमारी पत्र-पत्रिकाओ में न इतना उत्साह है, न आस्था न दृष्टि, कि वे बड़े नामो की ओर से अपना मुँह मोड़कर प्रान्त की साहित्यिक आवश्यकताओ की पूर्ति कर सकें। और यह हमारे तब तक कायम रहेगी जब तक साहित्यिक समाज-परिवर्तन में अपना योग नहीं देते, और समाज-परिवर्तन नहीं हो जाता। अतएव वर्तमान परिस्थिति में, यह बहुत जरूरी है कि (1) गोष्ठी और (2) कवि-सम्मेलन—जैसी सस्थाओ का विकास और प्रसार किया जाय।

इस बात से कौन इनकार करेगा कि हमारे नौजवान साहित्यकारों की आत्म। बड़ी बलशाली है। पुराने साहित्यिक दृष्टा अब नये लेखको से प्रेम भले हो निभायें, और नौजवान लोग भी भारतीय सम्कारो के अनुसार उन्हें अवनत-हृदय प्रणाम करें, किन्तु जहाँ तक प्रेरणा की स्रोतस्विनी का सम्बन्ध है, उसने अपना नया हिमालय खोज लिया है। राजनीदगाँव और बुरहानपुर, होशंगाबाद और रायगड, धुंगे और इटारसी, सागर और अकोला, ऐसे स्थान हैं जहाँ हमारे नौजवान अपने नये अनुभवो के आधार पर नये कदम बढ़ाते जा रहे हैं। यह बात जरूर है कि, इन नये तजुबों के खून और नयी अनुभूतियो के द्रव्य से पोषित, हमारे नौजवान फिलहाल अपनी अभिव्यक्ति का कोई नया व्याकरण, नया अलंकार-शास्त्र और नवीन छन्दस् नहीं बना सके हैं। किन्तु शीघ्र ही वह दिन भी आनेवाला है, जब उनके अनजाने ही उनकी रचना उम और विकास करती जायेगी। अपनी नवीन अनुभव-धरित्री के अनुसार नवीन रूपाकाश बनाने के लिए लेखक को सघर्ष करना पड़ता है। अभी उस सघर्ष की क्रिया प्रारम्भिक रूप में ही है। ध्यान रहे कि तत्त्व के अनुसार ही रूप होता है। सवाल यह है कि ये अनुभव क्या हैं जिन्हें शब्दावित

करने के लिए हमें पुरानो से ज्यादा मदद नहीं मिल पाती ? ये अनुभव, निश्चय ही, हमारे व्यक्तिगत होते हुए भी, अपनी कठोरता और उग्रता का गुण उन्होंने सामाजिक स्थिति-परिस्थितियों से पाया है—भयानक शोषण, वेहद गरीबी, राजनैतिक सघर्ष, प्रतिश्रियावादी शक्तियों की जिघासा, अवसरवाद, और इनके विरुद्ध नयी शक्तियों की चुनौती। इन नयी शक्तियों की इच्छा-आकांक्षाएँ आज सारी मानवता की इच्छा-आकांक्षाएँ हैं। और ये शक्तियाँ सब जगह हैं। ग्राम, नगर, कस्बे, टोले और मुहल्ले उनसे आबाद हैं। मध्यप्रदेश में उन्हें अभी संगठित होना है। सामाजिक-राजनैतिक क्षेत्र में, फिलहाल, उन्होंने वैज्ञानिक आँखें और युग-परिवर्तन की ऐतिहासिक कर्तव्य-चेतना प्राप्त कर ली है। वे उस ओर लगातार बढ़म भी बढ़ाती जा रही हैं। किन्तु अभी ऐसा कहा नहीं जा सकता कि पुराने के विरुद्ध, प्रतिश्रियावादियों के खिलाफ, वे जिहाद बोल सकती हैं। जिहाद बोलने के लिए जो वैज्ञानिक बुद्धि और सामाजिक-राजनैतिक आरम्भगत चेतना की आवश्यकता है, वह अपने प्रारम्भिक रूप में ही हममें विराजमान है। इस प्रारम्भिक अवस्था को शीघ्र-से-शीघ्र पार करने का सतत उद्योग होना चाहिए।

स्पष्ट है कि मध्यप्रदेश की पत्र-पत्रिकाएँ मुख्य रूप से हमारे विकास की साधक नहीं हो सकती। उसके लिए तो हमें गोष्ठीयों और लेखक तथा कवि-सम्मेलनों को ही विकसित करना पड़ेगा। उन्हें इस प्रकार बनाना होगा कि वे हमारी सभी नयी साहित्यिक-सामाजिक आवश्यकताओं की पूर्ति कर सकें।

गोष्ठी का रूप उसके कार्यों पर अवलम्बित है, उसके कार्य उसकी सदस्यता पर निर्भर है, उसके सदस्यों पर अवलम्बित है। अगर सदस्यों में काव्य के साथ-ही-साथ अध्ययन का उत्साह है, और विविध साहित्य-रूपों के प्रति अनुराग है, तो निश्चय ही गोष्ठी के कर्तव्य बढ जाते हैं। उसके लिए अध्ययन, अध्यवसाय, उत्साह और बचकानेपन से तुरन्त बाहर निकलने की बेचैनी, जरूरी है। गोष्ठी को अध्ययन-मण्डल का भी रूप दिया जाना चाहिए, तथा कार्य-मण्डल का भी।

जब तक गोष्ठी अध्ययन-मण्डल नहीं होती, तब तक उसमें वैचारिक एकता और कर्तव्यों की एकता का निर्माण नहीं हो सकता। और जब तक गोष्ठी के सदस्य राजनैतिक अथवा सामाजिक क्षेत्र में सत्रिय कार्य नहीं करते तब तक अनुभवों की बुद्धि नहीं हो सकती। इसीलिए यह जरूरी है कि साहित्यिक वर्ग और साहित्य-प्रेमी जन जो गोष्ठी में भाग लेते हों, वे अपने कार्यों की दिशा का निर्णय गोष्ठी के अन्दर ही करें। अगर इस प्रकार कार्य, विचार, और साहित्यिक अभिव्यक्ति को एकीभूत कर संगठित किया गया, तो निश्चय ही गोष्ठी साहित्य तथा जनता की चेतना के विकास का साधन बन सकेगी।

कवि-सम्मेलन अथवा लेखक-सम्मेलन का धर्म निश्चय ही दूसरा है, यद्यपि उसका मूल सूत्र-संचानन गोष्ठी के हाथों में ही रहना चाहिए। गोष्ठी को चाहिए कि वह ऐसे सम्मेलन करती रहे जिसमें पास-पड़ोस के स्थानों के साहित्यिक पधार सकें। साथ ही बाहर से उनका ऐसा कोई प्रमुख साहित्यिक प्रवक्ता आये, अथवा उनकी वाणी गुंजानेवाले ऐसे प्रधान साहित्यिक नेता पधारें, जिनकी कविताओं और दृष्टियों का जनता पर व्यापक रूप से प्रभाव हो सके। यदि प्रान्त के प्रधान नगरी और कस्बों में ऐसी गोष्ठीयाँ और सम्मेलन हो सकें, तो हमारा सवाल है कि वह दिन दूर नहीं जब साहित्यिक चेतना और जीवन-विकास के क्षेत्र में मध्य-

प्रदेश हिन्दी भाषा-भाषी विश्व में अग्र-स्थान ग्रहण करेगा ।

गोष्ठियों और सम्मेलनों आदि में साधारण रूप में जो विचार-विनिमय होता है, उसका स्वरूप सामूहिक और परस्पर-सामंजस्य के आधार पर रहने के कारण, उसमें गहराई, और सूक्ष्मता, लाभ और निर्णय पत्र-पत्रिकाओं में से होने-वाली प्राप्ति से अधिक होते हैं । इस प्रकार की गोष्ठियाँ अमूल्य सिद्ध होती हैं, बशर्ते कि इनका मूलाधार परस्पर-सामंजस्य बना रहे । परस्पर-सामंजस्य में जहाँ गडबड हुई कि सब खेल बिगड़ा, यह समझ जाइए ।

परस्पर-सामंजस्य की आवश्यकता गोष्ठियों में सर्वाधिक है । चूँकि इस प्रकार की गोष्ठी अध्ययन-मण्डल, कार्य-मण्डल और साहित्य-केन्द्र भी होते हैं, इसलिए अगर उनके सदस्यों में सद्भावना, मैत्री और उद्देश्य की एकता न हो, तो काम नहीं चल सकता । महत्त्वपूर्ण बात यह है कि इस प्रकार की गोष्ठी उसी प्रकार दुष्ट सुसंगठित इकाई हो जायेगी, जैसे, अणु के भीतर मूल शक्ति-केन्द्र । सक्रिय कार्यक्षम गोष्ठी अपने सदस्यों में बौद्धिक, हार्दिक और क्रियात्मक अनुभवों का मार-स्पर्शित करेगी, साथ ही समाज और देश के प्रत्येक जीवन-पक्ष के प्रति उत्तरदायी ज़म्माती चलेगी । पत्र-पत्रिकाओं के अभाव के कारण हमारी जो दुरवस्था है, उसकी पूर्ति साक्षात् जीवन-अनुभव के द्वारा गोष्ठियों के माध्यम में हजार गुना ज्यादा हो सकती है । निश्चय ही इस प्रकार की गोष्ठियों को चाने के लिए हम जाग्रत नेतृत्व की भी आवश्यकता है ।

जाग्रत नेतृत्व से हमारा मतलब दादागिरी से नहीं है । राजनैतिक क्षेत्र की अवसरवादी प्रवृत्तियों के फलस्वरूप हमारे यहाँ एक नयी जाति पैदा हुई है जिसे हम दादाओं की जाति कह सकते हैं । हमें दादाओं की आवश्यकता नहीं, भाइयों की जरूरत है । दादागिरी से हमारा मतलब ऐसे लोगों से है जो अपन नेतृत्व के लिए जीते हैं ।

मच्छा जाग्रत नेतृत्व मध्यप्रदेश में पैदा हो रहा है । रायगढ़ के आनन्दी महाय श्रुता से लगाकर तो सागर के शिवकुमार श्रीवास्तव तक एक सिलसिला है । जबलपुर में गोविन्द तिवारी और उनके अनुज के के. तिवारी, (सबके नाम गिनाना बाछनीय नहीं), नागपुर के रामकृष्ण श्रीवास्तव, प्रमोदकुमार वर्मा, आदि लोग मिलकर मध्यप्रदेश में संगठित तरुण नेतृत्व पैदा कर सकते हैं । हमें आशा है कि वह दिन शीघ्र आयेगा जब ये लोग इकट्ठे होकर अनवादी साहित्यिक प्रकृति के व्यापक विकास का नेतृत्व कर सकेंगे ।

[मया खून, 26 दिसम्बर 1952 में प्रकाशित । लेखक का नाम नहीं दिया हुआ ।]

## लू सुन की कहानियाँ

बैठक के छोटे-से कमरे में घर का सारा सामान निकाला जा रहा था । एक कोने में, छोटी-सी पट्टी दरी पर लेटा हुआ सैंतीस साल का एक व्यक्ति कहानियों की





लिए पहले तुम्हारे पेट पर सात मारी जायेगी, या जबरन तुम्हारा सोचना बन्द कर दिया जायेगा। तुम्हारा भला नहीं, आत्मा घोट दी जायेगी।

क्या यह वास्तविकता नहीं है? यह उन लोगो से पूछो जो इसके शिकार हैं। जो बेचारे कुछ भी नहीं करते, लेकिन उनके चेहरे पर लिखा हुआ है कि वे बेजा आदमी हैं।

उक्त कहानी के मुख्य पात्र का पागलपन दूर हो जाता है। और वह अन्त में माचू साम्राज्य का एक सरकारी अफसर बन जाता है।

हिन्दुस्तान के एक कोने में बैठा हुआ एक माघारण ईमानदार मनुष्य उक्त वास्तविकता से घेरे हुए उठता है, वह सभी अपनी टूटी-फटी गिरस्ती के सामान को देखने लगता है, अपने फटेहात बरुवा की मूरत की ओर देखन लगता है, दिन-भर घर की चिन्ता में घुलनेवाली अपनी स्त्री को ओर देखकर कठुना से भर उठता है, और सभी अपने स्वदेश के वसंत्य-मार्ग पर चमने के लिए स्वयं के बलिदान की बात सोचने लगता है। जी हाँ, शायलॉक ने बँसोनियो से सिर्फ एक पौण्ड गरम गरम जीवित देह-भास माँगा था, लेकिन आज के हिन्दुस्तानी शायलॉक तो पूरी-पूरी देह माँग रहे हैं।

उक्त निवेदन में अतिरजना उन लोगो की प्रतीत होगी जिनके गले में ऐसे मूलमूल प्रश्न नहीं अटकते जिनसे दूसरे लोभ छड़कते हैं इसलिए जिनका गला नहीं दबाया जाता, क्योंकि गला उल्टा है ही नहीं, सिर्फं भीपू है। ऐसा भीपू, जिसको बजानेवाला कोई और है। ऐसे लोग का 'परमाक्यूनन' होन की स्थिति और उससे उत्पन्न मानसिक विक्षेप का प्रश्न ही नहीं उठता।

'पागल आदमी की डायरी' चीनी लेखक लू सुन की एक कहानी है जो सन् 1918 में लिखी गयी थी। यह उसकी सबसे पहली कहानी है। किन्तु मजा यह है, उस कथा ने एक खलबली मचा दी। माचू साम्राज्य के सामन्ती जीवन-मूल्यों के विरुद्ध मास्कुनिक क्रान्ति का वह पहला शब्दनाद था।

लेकिन वह ऐसा शब्दनाद था जो वज्रता नहीं था, बोलता था। शोर-गुल, चीख पुकार तो उसमें है ही नहीं। इसके विपरीत, पूरी कहानी मनोवैज्ञानिक है। वह हम प्रकार मनोवैज्ञानिक है जैसे आपके हमारे अनुभव। उसका आधार ठोस सामाजिक व्यक्तिगत अनुभव है। मन का सारा सूक्ष्म इस प्रकार से रचा गया है कि वह सामाजिक-व्यक्तिगत जीवन के स्थूल के आधार का चित्र बन जाये। किन्तु यह तो सिर्फं टेक्नीक हुआ। कथा का मुख्य आधार तो उन जीवन मूल्यों पर है जो अन्धविश्वास और शोषण को सामाजिक नियम या कानून का जामा पहना देते हैं।

'देवा' नामक कहानी की नाटकीयता अदभुत है। इसी नाटकीयता के कारण उसकी गहरी उदासी इतनी खलती नहीं है। कहानी में प्रतीकात्मकता और मनो-वैज्ञानिकता भरपूर है। जनता की मोह निद्रा के बीच एक क्रान्तिकारी नेता को गोली से उड़ाये जाने की वह कथा है, जिसमें जनता का चित्रण ही प्रधान है। और इस कहानी का अन्त बहुत ठाठदार है।

प्रेता के गाँठे जाने की जो एक भूमि है, वहाँ दो माताएँ मिलती हैं। दोनों अपने-अपने बरुचो को वहाँ गाँठ चुकी हैं। वहाँ बीरानी है, सुबह का घनत है। एक माता के पुत्र ने अपने प्राण देश के लिए दे डाले। दूसरी माता के पुत्र को क्षयरोग से बचाने के लिए जीवित मनुष्य के खून का एक छोटा सा डोब्र दिया गया था, किन्तु

वह फिर भी मर गया। क्षयरोगी पुत्र और त्राणतिकारी पुत्रों ने अपनी जान एक ही सामाजिक परिस्थिति के अन्दर बँधायी। एक ही समाज ने एक को क्षयरोगी बनाया, दूसरे को अपने विरुद्ध पलट दिया। और फिर दोनों को मार डाला। ये दो माताएँ शमशान भूमि से क्षितिज की तरफ तेजी से उड़ते हुए एक को एक को देखनी हुई लौटती हैं। यह वह बाग है, जो उनकी लोक-न्यायो में स्त्रियों का भित्त और आत्मा का प्रतीक है और क्षितिज भविष्य का प्रतीक।

लू सुन की कहानी 'मेरा पुराना भवान' और 'नये गाल का वनिदान' [मे] निम्न जनता की मर्मस्पर्शी ईमानदारी और रुला देने वाली गरीबी का ऐसा वैविध्यपूर्ण चित्र है कि जिसका सानी नहीं। उसी तरह 'कुग-इ-चि' निम्न मध्य-वर्गीय बुद्धिवादी व्यक्ति की लावारिम मौन को उद्घाटित करती है। इन तीनों कहानियाँ में जो पात्र खड़े किए गये हैं, वे हमारे रोज़मर्रा के आदमी हैं। महत्वा-वादी व्यक्ति नहीं हैं, मोघे-सादे लोग हैं, जो मनुष्योचित जीवन व्यतीत करना चाहते हैं। किन्तु उनको यह भी समझ नहीं है। जीवन में भयानक दारिद्र्य, गरीबी की विद्रुपता, हृदय की महानता, किन्तु मार्गावरोध—ऐसा मार्गावरोध, जो मनुष्य की घटना बनाकर खा जायेगा।

'गराव की दूरान' और 'मनुष्य द्वेपो' कहानियों के पात्र बुद्धिवादी हैं। उन्होंने अपनी जिन्दगी तो इस आशा से आरम्भ की कि वे देश की मसृति में स्वयं कुछ प्रदान कर सकेंगे, किन्तु परिस्थितियों के घेरे ने उनकी रीढ़ की हड्डी तोड़ दी। उदास, कालिख के अँधेरे से तमोमय, और भीतरी बड़बुआहट के जहर से भरा हुआ, उनका मन है। 'मनुष्य द्वेपो' कहानी का अन्तिम वाक्य देखिए

"मैं कदम तेजी से बढ़ाने लगा मानो मैं एक भीत को, एक व्यवधान को, तोड़ने जा रहा हूँ, किन्तु मैंने इस कार्य को असम्भव पाया। मेरे कानों में शब्द गूँजने लगे और फिर एक लम्बे समय बाद वे घनघोर होकर फूट पड़े। वह एक मुदीर चीख-भरी चिंघाड़ थी। एव ऐसे घाव भरे भेड़िये की चिंघाड़, जो रात के वीरान सुनमान-भरे अँधेरे में चीख रहा हो और उसकी चिंघाड़ में वेदना, दुःख और भयानक क्रोध हो।"

अँधेरे भरी जिन्दगी में वह एक बुद्धिवादी की चिंघाड़ थी। क्या यह स्थिति आज हमारे भारतीय बुद्धिवादी नौजवानों की वास्तविकता नहीं है जिनके जीवन के सारे मार्ग बन्द हो गये हैं?

यद्यपि लू सुन के जमाने और हमारे आज के हिन्दुस्तानी जमाने में देश और काल का अन्तर है, [पर वे] आज की हमारी गरीब स्थितियों की वास्तविकता के अत्यन्त निकट हैं। उदाहरण, 'सुखी परिवार' तथा 'असीत के लिए दुःख' हमारे बुद्धिवादियों (बिलकुल हमारे, साहब) ऐसा लगता ही नहीं कि लू सुन हिन्दुस्तान का बाहर बोल रहा है। नाम बदल दीजिए और कुछ रिवाज बदल दीजिए, कहानी बिलकुल हमारे आज के जमाने की हो जायेगी।—वे सपने हैं, उनकी स्वप्न-शीलता है उनके स्नेह सम्बन्ध है, उनका प्रणय है।

एक कहानी 'तलवार बनायी जा रही है' हजार साल पुरानी किसी लोककथा पर आधारित है। लू सुन ने इस कथा को जनता के सघटन-संस्कारों का एक रूपक बनाया है। इस कथा में, लेखक ने जनता के दुश्मनों के विरुद्ध सामान्य-जन और विद्यार्थियों से यह आग्रह किया कि वे शोषण-सत्ता का अन्त करें।

लू सुन की ये चन्द कहानियाँ मैंने पढ़ी । या यूँ कहिए कि जिस व्यक्ति का जिक्र मैंने लेख के आरम्भ में किया, उसके आग्रह के बाद अपनी सुविधानुसार मैंने पढ़ी । मुझे ऐसा कहीं नहीं मालूम हुआ कि लू सुन में कोई 'प्रचारवाद' है । (उससे और मैक्सिम गाँर्वो से कहीं अधिक 'प्रचार प्रेमचन्द' में है । वस्तुतः, प्रेमचन्द से अधिक मनोवैज्ञानिक रूप—कथा के इस क्षेत्र में—हमें लू सुन में मिलता है) ।

खेद है कि मैंने बहुत थोड़ी लू सुन की कहानियाँ पढ़ी हैं । जिनकी पढ़ी हैं, उनका थोड़ा-सा आभास हिन्दी के पाठक को देने की कोशिश की । आशा है कि वे लू सुन की कहानियों की तरफ जायेंगे और यदि उनकी आज्ञा हुई तो किसी समय लू सुन के जीवन की एक झलक देने का यत्न करूँगा, क्योंकि उसकी मातृ-भूमि के ऐतिहासिक विकास के माथ पाथ उसके साहित्यिक लक्ष्यों का विकास हुआ । साथ ही, यह ध्यान में रखने की बात है कि लू सुन की वाणी ने चीन का सांस्कृतिक-साहित्यिक स्वर बदल दिया । इसलिए लू सुन आज चीन में नये युग का वास्तविक माना जाता है ।

[सारणी, 30 नवम्बर 1954 में 'योग-धरायण' छद्मनाम से प्रकाशित ।]

## समकालीन रूसी उपन्यास

रूसी उपन्यास साहित्य हिन्दी-भाषी जनता में हमेशा लोकप्रिय रहा है । किन्तु नवीन सोवियत उपन्यास के सम्बन्ध में हिन्दी में न कोई प्रचार हुआ है, न वह इतने पढ़े ही गये हैं कि चर्चा का विषय बन सकें । पुरानी पीढ़ी के सोवियत लेखकों में, मेरे खयाल में, ज्येष्ठतर लेखकों में से सोलोखोव और इलिया एहरेनबर्ग ही उपादा पढ़े गये हैं । किन्तु हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं में उनके सम्बन्ध में भी कोई विशेष चर्चा नहीं हुई । इसका पहला कारण तो यह है कि हमारे यहाँ उपन्यासों का अनुवाद आजकल बहुत ही कम होता है । फलतः, शिक्षित जनता का एक बहुत बड़ा भाग वंचित रह जाता है । दूसरे, यह भी है कि हिन्दी के चोटी के आलोचक वाल की खाल निकालकर उसका तम्बू बनाने में लगे हुए हैं । शायद उनको यह मालूम नहीं है कि उनकी महान आलोचनाओं का [प्रभाव] सत्साहित्य की अपेक्षा अत्यन्त क्षीण रहा है ।

नवीन सोवियत उपन्यास के सम्बन्ध में एक बाधा और भी है । वह है हमारे शिक्षित वर्ग की अभिरुचि की । साधारण रूप से, कॉफी-हाउस की टेबल पर गप मारनेवाले फैशनबल साहित्यिक विचारकों को अलग करके, अगर हम अन्य सन्तुष्ट वर्गों की शिक्षित श्रेणी के विज्ञ पाठकों को लें, तो हम पाते हैं कि विदेशी उपन्यास साहित्य के क्षेत्र में उनकी दृष्टि ब्लासिकल उपन्यासों से प्रभावित है । फलतः, वे अपने अनजाने ही नये सोवियत उपन्यास में पुरानी आत्मा खोजने लगते हैं, और

उसके न मिलने पर वे अप्रसन्न हो जाते हैं।

वास्तविकता यह है कि पुराने प्रकार के व्यक्तिगत सामाजिक सघर्ष, (जो आज भी हमारे यहाँ हैं), उनसे ग्रस्त रहनेवाले प्राणों की सपीडित आदर्श-वादिता, उस सघर्ष में फँसे हुए पात्रों के चरित्रों की उठान (उनकी गिरावट) का मार्मिक चित्र जो हमें क्लासिकल उपन्यासों में मिलता है, वह हमारी आज की वस्तुस्थितियों और मन स्थितियों से मेल खाता सा प्रतीत होता है। फलतः, इस प्रकार के पात्रों से हमारा हार्दिक सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। यह हार्दिक सम्बन्ध उस विशिष्ट अभिरुचि को जन्म देता है जो नये सोवियत उपन्यासों में एक विशिष्ट साहित्यिक पैटर्न को ही अपने लिए खोजती रहती है। वर्ग विभाजित समाज की अनेक-विध विषमताओं से ग्रस्त वातावरण को प्रस्तुत करनेवाले साहित्य में यदि हमारा पाठक अपनी वास्तविकता के विम्ब-चित्र का आभास प्राप्त कर ले, तो उसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है। गलती तो तब होनी है जब वह नवीन सोवियत उपन्यास में अपना पैटर्न न पाकर मन-ही-मन अप्रसन्न हो जाता है, और अपनी अप्रसन्नता को बौद्धिक और साहित्यिक जामा पहनाने लगता है। ध्यान में रखने की बात है कि प्रसिद्ध हंगेरियन पण्डित-आलोचक लुकाच ने क्लासिकल उपन्यास की दृष्टि से नये सोवियत उपन्यास की आलोचना की थी। वे नवीन सोवियत साहित्य का मर्म ग्रहण नहीं कर सके थे।

इस पुराने वर्ग-विभाजित समाज के उदास-भरे सघर्षों में, वास्तविक परिस्थिति-मूलक तथा आन्तरिक मानसिक आघात प्रत्याघातों के बीच, मनुष्य के जीवन की जो उठान (अथवा गिरावट) होती है, उसी के विम्ब-चित्रों के रूप में उपन्यास के अन्तर्गत चरित्र पाया जाता है। क्लासिकल उपन्यासों की यही सबसे बड़ी विशेषता है। क्लामिकल रूपी उपन्यासों का यही सबसे बड़ा गुण है।

अर्थात्, दूसरे शब्दों में, क्लासिकल उपन्यासों में सत् और असत् का सघर्ष अनेक स्तरों पर तथा अनेक क्षेत्रों में इतना बृहद् और व्यापक होकर निर्णयकारी हो जाता है कि हम स्थायी रूप से उसका प्रभाव ग्रहण करते हैं। हम प्रमुख पात्र से तदाकार हावर बुरी से घृणा करने लगते हैं, स्वयं अपने को हम दुष्प्रवृत्तियों के शत्रु के रूप में पाते हैं, पीडा और दुःख को देखकर हम करुणा से आक्रान्त हो जाते हैं, और बुरे का जो टाइप, जो चेहरा, हमें उपन्यास में दिखायी देना है, उसको हम वास्तविक जीवन में अपने हृद-गिर्द देखने लगते हैं। सौजन्य के विरुद्ध मानसिक सन्तुलन, और स्वास्थ्य तथा विवेक के विरुद्ध मानव-महत्ता, और गरिमा के विरुद्ध बुराई का जो व्यापक भुविस्तृत पद्यन्त्र है, उसे हम मानव-चरित्र की अहंकारमूलक स्थितियों में परस्पर-संगठित-गुम्फित रूप में उपन्यास में देख पाते हैं। बुराई का यह व्यापक पद्यन्त्र अपने लिए वर्ग-विभाजित समाज की ऐसी निर्णयकारी नियन्त्रणशील पीठिका रखता है, जिसमें बड़े के द्वारा छोटे के निगले जाने के साथ ही, जिसका प्रभाव मन के भीतर भ्रष्टाचारी और अत्याचारी वृत्तियों के गहरे आरम्भस्थ विकास और विस्तार के रूप में हमारे सामने आता है। सत् और असत् के सघर्ष का यह स्वरूप नयी समाज रचना में धामू-लायक बदल जाता है। सघर्ष के स्वरूप में ह्दयान्तर नये सोवियत उपन्यास की बहुत बड़ी विशेषता है।

निस समाज की जनता को यह भासूँ हो जाता है कि पुराने शोषक

मालिकों का अन्त हो गया है, और ये नदियाँ, ये झीलें, यह प्राकृतिक सभार, यह विद्युत्-शक्ति, यह जल-शक्ति, खेत और कारखाने उमके हैं, और अब उमको विभिन्न सामूहिक संगठनों में मुम्पिन होकर प्रकृति से अपने लिए आवश्यक वैभव छीनना शेष है, तो उस समय उमके आध्यात्मिक बाँध छल जाते हैं, और वह अपनी सामूहिक विधायक प्रतिभा के द्वारा देश का पुनर्निर्माण करता है। जब वह यह पहचानने लगता है कि अब उसे अपने बाल-बच्चों के उदर-पालन की, शिक्षा-दीक्षा की, पारिवारिक स्वास्थ्य के सम्बन्ध में, चिन्ता करने की आवश्यकता नहीं, और अब केवल उसका इतना ही काम है कि वह सम्पूर्ण स्वायत्त-भावना से अपना बौद्धिक पारिवारिक थम सामाजिक लक्ष्य में केन्द्रित करे, तो ऐसी स्थिति में उमकी सम्पूर्ण कार्यशील प्रतिभा, सृजन शक्ति और विधायक क्षमता जाग उठती हैं, और वह निर्णायक तत्त्वमता के माध्यम से अपने कार्य में जुट पड़ता है।

मनुष्य के मन का यह रूपान्तर इतने व्यापक पैमाने पर और इतनी तीव्र गति से होता है कि उसकी भारी आध्यात्मिक शक्ति सक्रिय हो जाती है। फलतः, लक्ष्य के पथ के बीच विघ्न उपस्थित करनेवाली स्वार्थवादी वृत्तियों, अहम्वस्तु विक्षेपी और अवसरवादी रुझानों के पुञ्ज की या तो नष्ट-भ्रष्ट हो जाना पड़ता है, या रात में उड़ते हुए बिमगादड़ों के समान लोगों की आँखों को बचाकर, इक्के-दुक्के, अपने शिखार के लिए भटकना पड़ता है।

फल यह होता है कि बुराइयों का जो व्यापक, विस्तृत और सगठित पड़पन्त हमें वर्ग-विभाजित समाज में देखने को मिलता है, वह नये समाज में दुष्प्राप्य हो जाता है। नये समाज में सघर्ष के स्वरूप में परिवर्तन का यह एक प्रदान कारण है। किन्तु यह भी वस्तु-सत्य है कि पुराने कुसंस्कारों के प्रभाव के कारण, या पूर्वोक्त वर्ग-विभाजित समाज के मानसिक व्यवसावशेषों की क्रियाशीलता के कारण, सीधे साद, ईमानदार, भोले-भाले व्यक्तियों, सुजनों में अनेक विक्षेप उत्पन्न हो जाते हैं। ऐसे लोगों के लिए आलोचन और आत्मालोचन का अस्त्र होता है, जिसके प्रयोग के द्वारा [उन्हें] आत्म-शुद्धि और सभाज-शुद्धि के निर्णायक रास्ते पर खड़ा कर दिया जाता है। मतलब यह कि मनुष्य की आत्म-शक्ति पर भारोमा रखते हुए उसके साथीतया अनुकूल परिस्थिति असंगति-पूर्ण मनुष्य को मीधे रास्ते पर ले आती है। सघर्ष का यह रूप हमें सोवियत उपन्यास में पर्याप्त मिलता है। अत्यन्त करुण तथा हृदय को छूनेवाले दृश्यों को उपस्थित करनेवाला उपन्यास हावेंस्ट इसका एक साधारण उदाहरण है।

असंलपित यह है कि नये समाज में बुराइयों को विकसित और सगठित करनेवाली सामाजिक आधार-भूमि के न होने के कारण, वे जल्दी उधार दी जाती हैं और तुरन्त उनका इलाज कर दिया जाता है चाहे वे किसी भी श्रेणी की बुराइयाँ क्यों न हो। मोडे-से नकारात्मक व्यक्तित्व बहुत ही विरल और बहुत ही छुपे-छुपे रहते हैं। किन्तु किसी सबूत की स्थिति में, युद्ध की परिस्थिति में, वे सक्रिय हो जाते हैं। तब उनके उन्मूलन की बृहत् शक्तियाँ सक्रिय हो उठती हैं। सोवियत के विशाल, अनगिनत युद्ध-उपन्यासों में कई बार ऐसे चरित्र भी दिखायी देते हैं। नात्सी शत्रु के विरुद्ध सघर्ष के अन्तर्गत इन चरित्रों से सघर्ष एक ही लक्ष्य की एक ही क्रिया को सूचित करता है। निष्कर्ष यह कि समाज में

चुराई का व्यापक विशाल पट्टन न होने के कारण सघर्ष आलोचन, आत्म-लोचन के स्तर पर रहता है, असत् के उद्घाटन और परिहार तक सीमित रहता है। मात्र व्यक्तिगत सघर्ष भी इसी श्रेणी के अन्दर आता है। और जनता के शत्रु के साथ सघर्ष भी बहुत बार दिखायी देता है। वास्तविक बात यह है कि नये समाज में सघर्ष होता है उच्च से उच्चतर का, पुरानी मानसिक प्रवृत्तियों से नवीन उत्साह का, जिज्ञासा का, सृजन का, श्रम का, पुरानी कार्य-शैली से नयी शैली का, पुराने व्यक्तित्व में नये व्यक्तित्व का, जबकि पुराना व्यक्तित्व आज की स्थिति की आवश्यकताओं के अनुसार सक्रिय न हो। नये सोवियत उपन्यास में सघर्ष का प्रमुख रूप यह है।

क्लासिकल उपन्यासों और नवीन सोवियत उपन्यास में चरित्र-चित्रण की कल्पना में भेद है। आधुनिक पाश्चात्य औपन्यासिकों की अति-मनोवैज्ञानिकता का तो प्रश्न ही नहीं उठता। क्लासिकल उपन्यास में विरोधी स्थिति-परिस्थितियों के विरुद्ध आत्म-सत्ता की स्थापना की दृष्टि से पात्रों का विकास होता है। दूसरे शब्दों में, क्लासिकल उपन्यास पात्र के निजी जीवन का चित्रण करता है, उसके ऊपर सामाजिक विपत्तियों का उद्घाटन किया जाता है। पात्र के निजी व्यक्तित्व की विशेषताओं की प्रक्रियाओं के बीच परिस्थितियों को, और परिस्थितियों के बीच व्यक्तित्व की विशेषताओं को रखकर सम्पूर्ण चित्र प्रस्तुत किया जाता है। फल उसका यह होता है कि व्यक्ति ही प्रधान होता है, और हम उसकी वैयक्तिक गतिविधियों के, उसके भाग्य के, दर्शन करते हैं। व्यक्ति का चित्रण इस प्रकार होता है कि जिससे उसके जीवन के माध्यम से हम सारे समाज

अतएव उसके माध्यम से कल-कारखानों, खेतों, वैज्ञानिक अनुसन्धानों के मानवीय पक्ष का, जीवन के और जनता के अभ्युत्थान का, चित्रण किया जाता है। फल यह होता है कि सोवियत उपन्यास में पात्र का निजी जीवन सामाजिक जीवन में घुला-मिला होता है, उससे पृथक् होकर स्वतन्त्र रूप से उसकी अलग धारा नहीं बहती। व्यक्ति को उसके सामाजिक कार्य से, उसके श्रम से, निजी शैक्षणिक-सांस्कृतिक विकास की आकांक्षाओं से, अलग नहीं किया जाता। अतएव, वहाँ अति-मनोवैज्ञानिकता नहीं होती। किन्तु साथ ही, मनुष्य के स्वस्थ सामाजिक जीवन के क्षणों में उसका मन जिन ऊँचाइयों को छूता है, जिन वन्द्यत्व-भावना का अनुभव करता है, जिन सध्य-स्वप्नों में लीन रहता है, प्रकृति के साथ जिस तन्मयता का अनुभव करता है, प्रेम के जिस आवेग में बहता है, तथा लोगों की विपरीत प्रवृत्तियों से जिस प्रकार जूझता है—उसका सूक्ष्म और विस्तृत चित्रण उपन्यास में किया जाता है। किन्तु प० रामचन्द्र शुक्ल ने जिसे व्यक्ति-वैचित्र्यवाद कहा है, उसको सोवियत उपन्यास में बिल्कुल प्रयत्न नहीं बताया जाता। पात्र के चित्रण के साथ उसकी विशेषता तो आवेगी ही। किन्तु व्यक्ति की जीवन-धारा में उसका उतना ही योग होता है, जितना कि वास्तविक जीवन में पाया जाता है। उसकी विविध विशेषताओं को उसके वर्तमान और भविष्य के लिए निर्णयकारी के रूप में इस प्रकार प्रस्तुत नहीं किया जाता कि मानो वही उपन्यास

प्रत्यापातो में, उपन्यास की रुचि का मानवीय केन्द्र तीरता रहता है। नये सोवियत उपन्यास में मानव-जीवन के सामाजिक सृजनशील पक्ष पर, कार्य-श्रम समन्वित मनुष्य के जीवन-चरित्र पर, सामाजिक निर्माण के मानवीय पक्ष पर दृष्टि जमी रहती है।

किन्तु क्या इसका अर्थ यह है कि पात्र का कोई निजी जीवन होता ही नहीं ? निजी जीवन न होता तो व्यक्ति समाज का चेतना केन्द्र ही न होता। वह मात्र एक मूर्तिपण्ड होता। किन्तु उसके निजी जीवन के प्रत्येक क्षण में सारे समाज की दिलचस्पी रहती है। उनकी आन्तरिक बाधाओं, विघ्नों, पारिवारिक समस्याओं को मूलजाने तब में सार समाज का योग होता है। हम उदाहरण के लिए पाठकों को केवल हावेंस्ट नामक उपन्यास पढ़ने की सिफारिश करेंगे। तब उन्हें समझ में आयेगा कि निजी जीवन में सारा समाज कितनी निर्णायक, किननी विधायक, रुचि और दिलचस्पी रखता है।

नये सोवियत उपन्यास पर यह आरोप लगाये गये हैं कि उसके पात्र आदर्श-वृत्त व्यक्ति होते हैं, मानो उनमें दोष ही न हो। एर तो यह दोषारोपण गलत है, इन अर्थ में कि सोवियत उपन्यास में जगह-जगह कमजोर पात्रों की सृष्टि हुई है। यह सही है कि उसमें दुष्ट और दुष्टप्रवृत्तिवाले सौधों का चित्रण अल्प है। वस्तुस्थिति यह है कि जहाँ वहाँ पारस्परिक सहयोग से और मानवीय महानुभूति से ऐसी कमजोरियों को निराल दिया जाता है, तब उन कमजोर प्रवृत्तियों को चरित्र के विकास और आगामी घटनाओं या दुर्घटनाओं का नियन्त्रक कारण नहीं बनाया जाता। न उनका बनाया जाना कोई मानी भी रहेगा।

पाश्चात्य आलोचकों को नये सोवियत उपन्यास के सम्बन्ध में जो बात बटवती है, वह यह है कि कुछ कमजोर पात्रों को छोड़कर शेष पात्र बड़ी खुशी-खुशी अपनी मारी वृत्तियों को सामाजिक लक्ष्यों में अर्पित कर देते हैं। पाश्चात्य आलोचकों को यह अस्वाभाविक मालूम होना है। किन्तु सुबह से लगाकर शाम तक, विभिन्न सगठनों में काम करनेवाले, आलोचन और आत्मालोचन के शस्त्र से अपने [आप] नित्य अपना संस्कार करनेवाले, लोग यदि ऐसा नहीं करते, तो वे अपने देश का तीम चालीम माल के भीतर दुनिया का एक महान् देश न बना देते। उनका कार्य-उत्साह, उनका उत्साह, उनका आनन्द, उनके स्वार्पणपूर्ण धर्म से जनित है। जिन लोगों ने अपने सामाजिक लक्ष्यों के अधीन अपनी वृत्तियों को कर लिया है, उनमें अहम्बुद्ध मन, आत्मग्रस्त वृत्तियाँ और आत्मकेन्द्री दृष्टि का आपेक्षिक अभाव पाकर, पाश्चात्य आलोचक उन्हें आदमी समझने के लिए तैयार नहीं। वह उन्हें वायवीय समझता है। कितनी गलत धारणा है यह ! सोवियत जनता का इससे बड़ा कोई अपमान नहीं हो सकता।

किन्तु क्या सोवियत समाज में समस्याएँ नहीं होती ? क्या वहाँ पारिवारिक समस्याएँ नहीं होती ? होती है, और उनका चित्रण भी किया जाता है। किन्तु पाश्चात्य समीक्षकों के दुर्भाग्य से, उन समस्याओं का निराकरण सारा समाज करता है। युद्ध में किसी की टाँग टूट गयी है तो, कोई पति अपनी मूर्खता के

कारण अमानवीय दृष्टि ग्रहणकर अपनी पत्नी की उपेक्षा करता है तो, कोई व्यक्ति अपने उत्पादन का झूठा बोझ देकर स्ताखनोवाइट बनना चाहता है तो, विद्यार्थी की कोई मानसिक समस्या हुई तो—ब्रब सारा समाज इस प्रकार काम करता है तो, उसका चित्रण भी उपन्यास में होता है। पादचार्य समीक्षक को यह अस्वाभाविक मालूम होता है। पात्र की कमजोरियाँ समस्याओं को नाटकीय दुर्घटना का रूप नहीं दे पाती। किन्तु पात्र की विशेषता और सामर्थ्य भी कोई नाटकीय विकास उत्पन्न नहीं करती, क्योंकि वस्तुतः वह एक बड़ी भारी सामा-जिक सत्ता का अंग-मात्र है। और उसकी यह आगिकता अक्षुण्ण रखी जाती है। इसका सबसे बड़ा नमूना डानबास नामक उपन्यास है, जिसमें विक्टर नामक पात्र अपने अतुल शारीरिक बल से तथा ध्यान के केन्द्रीकरण से कोयला खोदने का सबसे बड़ा बोझ पूरा कर डालता है। और यह क्षण-भर के लिए समझा जाता है कि वह अतुल पराक्रमी वीर है, कि उसी दौरान में आन्द्रे सारी घटनाओं का विश्लेषण करता हुआ कुछ अपने नतीजों पर पहुँचता है। श्रम के मनोहर काव्य के रूप में डानबास उपन्यास के अध्याय-के-अध्याय प्रस्तुत किये जा सकते हैं। मारी नाटकीयता और काव्य विक्टर के उद्योग में समाहित है। किन्तु, प्रधान विक्टर नहीं, आन्द्रे हो जाता है। इसलिए कि आन्द्रे सोवनायक की भाँति सारी परि-स्थिति का विचार करता है। चरित्र-चित्रण की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि पात्र के चरित्र-चित्रण के बहाने उसका समाज चित्रित होता है, प्रत्यक्ष रूप से जिसका कि [वह] स्वयं एक अंग है। पुराने ढंग का चरित्र-चित्रण, जिसमें मात्र व्यक्ति ही प्रधान होता है, वह सोवियत उपन्यास में नहीं पाया जाता।

इसका एक महत्वपूर्ण कारण यह भी है कि उपन्यास की मुख्य दिलचस्पी, उसका प्रधान विषय, पात्र का चरित्र न होकर, वह सम्पूर्ण जीवन होता है, जिसमें कि पात्र रहता है। अतएव बहुत बार यह कहना कठिन हो जाता है कि उसका मुख्य पात्र कौन-सा है। कोई भी प्रधान न बनते हुए कई पात्र एक साथ एक खेत में या एक कारखाने में काम करते हैं। खेत या कारखाने का मानव जीवन और मानव-जीवन के अनुपम से खेत-कारखाने भी उतने ही प्रधान हो जाते हैं जितने कि पात्र स्वयं। लेकिन साहित्यिक दिलचस्पी सबसे समान रूप से रहती है।

नये सोवियत उपन्यास की सबसे बड़ी विशेषता है उसके लेखकों की आयु : वे लोग सब नौजवान हैं। युद्ध-क्षेत्र, खेत, कस-कारखाने और प्रयोगशालाएँ, उनका विषय रही हैं। जो जीवन वे जी रहे हैं, उसे चित्रित करने की उन्हें अत्यधिक उत्कण्ठा है। अपने उपन्यासों में वे नवयुवकोचित उत्साह, विकास की दुर्दम आकांक्षा, श्रम के द्वारा प्रकृति के रूप-परिवर्तन की जातसा, प्रणय प्रकृति के प्रति सूपन और प्रगाढ़ मवेदनशीलता और प्रचण्ड देश प्रेम प्रकट करते हैं। सामाजिक श्रम के द्वारा अपने देश के अभूतपूर्व उत्थान की प्रक्रिया को वर्तमान उच्चतर स्तर पर उठाते हुए, भविष्य के उच्चतम स्तर से जाने का सफल कार्यान्वित किये जाते हुए, दिखलाते हैं। इस सामाजिक-ऐतिहासिक प्रक्रिया की प्रचण्ड धारा में तैरते हुए व्यक्ति की सृजनशील आकांक्षाओं और उस धारा के अभ्यन्तर के महत्त्व को प्रकट करते हैं। निश्चय ही यहाँ हम सफल उपन्यासों की चर्चा कर रहे हैं। सोवियत जगत् में किसी भी नयी साहित्यिक पुस्तक के बारे में प्रत्येक स्तर पर इतनी चर्चा होती है, इतना विचार विनिमय होता है कि उसके पनस्वरूप जब यह



निर्णय कर लिया जाता है कि अमुक उपन्यास यथार्थ का कलात्मक चित्रण नहीं करता, तब, ऐसी स्थिति में, खुले तौर पर मीटिंगों में, सगठनों में, लेखकों की मूलियनों में, प्रस्तावों द्वारा उसकी निन्दा की जाती है, भले ही उसका लेखक ऊँचा-से-ऊँचा क्यों न हो। अभी ही, एकाध साल पहले, इस प्रकार के निर्णय लिये गये थे, और बड़े उपन्यास-लेखकों के उपन्यासों को इस अर्थ में नियिद्ध ठहराया गया था कि वे यथार्थ का चित्रण भली प्रकार से कर नहीं पाते।

## [ 2 ]

हम भूमिका के उपरान्त अब हम नवीन सोवियत-उपन्यास की उन विशिष्ट बातों पर आते हैं जिनके बारे में सोवियत आलोचकों द्वारा बहुधा आलोचना होती आयी है।

पहली बात जो हम भारतीय पाठकों को समझने की है, वह यह है कि नवीन सोवियत तरण लेखक बहुत बार अपनी सामाजिक वास्तविकताओं के बारे में, उसके मानव-पक्ष के विषय में, बहुत ही उचित रूप से और बहुत सुसंगत होकर उस्ताहशील होता है। किन्तु, उपन्यास-कला एक कला होने के कारण और उसके नाते, लेखक से यह अपेक्षा रहती है कि वह अपनी वास्तविकता के सम्बन्ध में अपने उस्ताह को रोमैण्टिक घरातल पर न ले जाये। यदि इस प्रकार का उस्ताह, यथार्थ के द्वारा जितना उचित माना जाना चाहिए उससे अधिक हुआ, तो उसका आघात मारी कला पर होगा, और वह पात्र एकपक्षीय चित्रण के रूप में अवतरित होकर, यथार्थ के विम्ब चित्रों की जो सुसंगत व्यवस्था होनी चाहिए, उसमें बाधा, असंगति और विघ्न उत्पन्न करेगा। (निश्चय ही ऐसी स्थिति में, मतभेद की बहुत गुजाइश रहती है)। कुछ सोवियत आलोचकों को एलेक्जान्डर गोल्चेर का स्टैण्डर्ड-बेअरर्स आदि उपन्यास अनिरजित, अतिचित्रात्मक माना जाता है। यह तो उनकी जैली की विशेषता है, जिनके द्वारा वह साधारण जन के बीरत्व, बन्धु-भाव और खलिदान शक्ति पर पाठक का ध्यान आकर्षित करता है। असलियत यह है कि यथार्थ के मर्म, मनुष्य के मर्म, का प्रकटीकरण अनेक शैलियों से हा सकता है। दिक्कत तो तब होती है जब यथार्थ के मर्म का स्पर्श करना तो दूर रहा, वह उसके रूप को पकड़कर स्वरूप का गलत अन्दाज लगाता है।

वास्तविकता यह है कि रूस में आत्म-प्रकटीकरण का राष्ट्रीय माध्यम कथा है। साहित्य-सृजन केवल व्यावसायिक लेखकों के जिम्मे ही नहीं छोड़ दिया जाता। पत्र-स्वरूप, कलात्मक वृत्तिवाले शिक्षित लेखक, साहित्य तथा पत्रकारिता का अध्ययन करने के उपरान्त, अपने उन स्थानों पर उपन्यास लिखने लगते हैं जहाँ उन्होंने काम किया था और जिनके पुनर्निर्माण में उन्होंने प्रयोग किया था। मत्स्य-व्यवसाय, खदानें, जहाजरानी, आर्किटिक पुनर्निर्माण इत्यादि क्षेत्रों के चित्रण के रूप में अमूल्य उपन्यास प्रकाशित हुए हैं। वे सब मिथ कलाकारों के ही हैं, यह नहीं कहा जा सकता।

[अपूर्ण। रचनाकाल अनिश्चित। सम्भवतः 1951-52]

## समीक्षा की समीक्षा\*

साहित्य समीक्षा की समस्याएँ जितनी विविध हैं उतने ही उनसे सम्बन्धित दृष्टिकोण भी। दृष्टिकोण के उस वैविध्य के भीतर बहुधा मात्र वैयक्तिक रुचि और सस्कार की शक्ति ही दिखाई देती है, तो कभी यथार्थदर्शी मौलिक चिन्तन भी प्रकट होता है। इसलिए यह आवश्यक हो जाता है कि समीक्षा के क्षेत्र में विभिन्न मन्तव्यों को प्रकट करनेवाला साहित्य भी समीक्ष्य वस्तु के रूप में ग्रहण किया जाय। इसी दिशा की ओर, हिन्दी के प्रसिद्ध आलोचक श्री प्रभाकर माचवे कृत समीक्षा की समीक्षा एक ऐसा प्रयास है जिस पर विद्वानों तथा साहित्य के विद्यार्थियों का ध्यान जाना जरूरी है। हिन्दी समीक्षा की सीमाओं और उसकी समस्याओं पर उन्होंने न केवल अपनी टिप्पणी प्रस्तुत की है, बरन् सम्बन्धित प्रश्नों को इस प्रकार रखा है कि पाठक को बरबस उन सबके सम्बन्ध में सोचने-विचारने के लिए उद्यत होना पड़ता है।

समीक्षा के क्षेत्र में इतने मत-मतान्त हैं कि वस्तुतः यह विचारो, निर्णयों और निष्कर्षों का दण्डकारण्य है। समीक्षा की समीक्षा का महत्त्व यही है कि वह इस जंगल में कई पगडण्डियाँ बना देती है। पाठक की मन्तव्य दिशा के ज्ञान पर यह निर्भर करता है कि वह अपने लिए इनमें से कौन सा पथ चुने।

कला के क्षेत्र में इतने मतभेदों से माचवेजी स्वयं सुपरिचित हैं, अतएव उन्होंने इस वैचारिक दण्डकारण्य में अनेक पगडण्डियों के जाल का रूप ग्रहण करना ही स्वीकार किया है। इसका एक कारण यह भी है कि उनका दृष्टिकोण विद्यार्थियों को भी दृष्टि में रखना है। फलतः वह अनेक वादों और मत-मतान्तरों में उन्हें परिचित कराना चाहता है। इसलिए, माचवेजी ने प्रभूत सामग्री एकत्र तथा व्यवस्थाबद्ध कर दी है। कला-समीक्षा-सम्बन्धी मूल परिकल्पनाओं का उन्होंने पर्याप्त विस्तार में निरूपण किया है तथा मतों का विस्तृत विवरण देने का प्रयास किया है। अगर हम माचवेजी की पुस्तक को विविध मतों का सग्रह अथवा कोप कहें तो अनुपयुक्त न होगा।

प्रस्तुत समीक्षक इस बात के लिए आतुर जान पड़ता है कि पाठक स्वयं अपने विवेक में किसी भी तथ्य, मत अथवा निष्कर्ष को अपना ले। इसी बात को ध्यान में रखकर, उसने दूसरों के लेख-के-लेख अवतरित किये हैं, जो उसके मतानुसार भूतबान हैं तथा जिनका अनुशीलन पाठक के लिए आवश्यक है। प्रस्तुत समीक्षक पाठक का सतत मार्गदर्शी न बनकर उसका सहचर रहने में ही अपने को कृतकार्य समझता है। इसका फल यह होना है समीक्षा की समीक्षा की उपादेयता और भी बढ़ जाती है।

हर क्षमता की अपनी सीमा है। इसलिए, इस कार्य-शैली का भी एक दूसरा पक्ष है, जिसे हम उसकी सीमा कह सकते हैं। पहली बात तो यह है कि इस शैली

\*प्रभाकर माचवे की पुस्तक 'समीक्षा की समीक्षा' की समीक्षा।

वे अपनाने का एक स्वाभाविक परिणाम तो यह हुआ कि माचवेजी किसी भी एक मिष्ठान्त-प्रणाली की विस्तृत रूपरेखा, उसके मूलाधारों की विस्तृत व्याख्या, किसी दृष्टिबिन्दु का विशद निरूपण और किसी निष्कर्ष का ऊहापोह नहीं कर सके हैं। उन्हें मात्र अपनी टिप्पणियों से ही मनोप करना पड़ा है। किन्तु, विषय ऐसा है कि जिसके प्रति योग्य न्याय करने के लिए टिप्पणियों की विशदता आवश्यक है। फल उसका यह होता है कि माचवेजी के मतों का औचित्य मात्र विश्वास का विषय हो जाता है, वैज्ञानिक विवेक का विषय नहीं। कदाचित्, इसका मूल तथा सर्वप्रधान कारण यह है कि इस समीक्षक को अपने मतों का विशेष आग्रह भी नहीं है, अपने व्याख्यानो से वे पाठन की बुद्धि को अनुशासित करना नहीं चाहते। इस बात को इस तरह भी कहा जा सकता है कि इस समीक्षा-कार के लिए कोई भी बात मूलभूत अथवा अग्रिम नहीं है, जिसे दोष भी कहा जा सकता है।

इस कार्य शैली में दूसरी कमजोरी भी आ जाती है जिसकी तरफ हमारा ध्यान जाना जरूरी है। वह यह है कि यदि लेखक किसी भी प्रश्न पर विविध मतों और अनेक निष्कर्षों को आबियां प्रस्तुत करता है, तो दूसरी ओर वह, अपने अनजाने ही, ऐसे निष्कर्षों और मतों को अपनी स्वीकृति प्रदान कर देता है जो उसे अच्छे तो लगते हैं, किन्तु जिनका निष्पण और विश्लेषण वह सम्यक् रूप से नहीं कर पाता है। बहुत बार इसका परिणाम यह होता है कि वे मत परस्पर-विरोधी-से प्रतीत होना शुरू होते हैं। हम यहां एक उदाहरण लेंगे। रामचन्द्र शुक्ल पर लिखे निबंध में वे कहते हैं, 'शुक्लजी इस कारण परम्परा को, छायावाद की पलायनवादी वृत्ति को नहीं देख सके।' (पृ० 23)। दूसरी ओर वे यह कहते हैं - "वस्तुतः छायावादी काव्य, नैतिक धरातल पर जनतान्त्रिक समत्व भावना और व्यक्ति की महत्त्व घोषणा का वाक्य है।" (पृ० 26)। यहाँ प्रश्न यह उठता है कि यदि श्री माचवे के अनुसार छायावादी व्यक्ति की महत्त्व घोषणा का काव्य है तो उसमें, पूर्वोक्तलिखित मन्त्रम्य के अनुसार, पलायन वृत्ति कैसे है और कहाँ है, और यदि उसमें 'पलायन वृत्ति' है तो उसमें 'नैतिक धरातल पर जनतान्त्रिक समत्व भावना' कैसे आई। स्पष्ट है कि माचवेजी को अपने विचारों की विशद व्याख्या करनी चाहिए थी। हुआ यह है कि छायावाद के सम्बन्ध में यदि एक ओर उन्हें एक विचार भला मालूम हुआ है, तो दूसरी ओर उन्हें अन्य विचार भी अच्छा लगा है। फलतः, उन पर उन्होंने अनजाने ही अपनी स्वीकृति प्रदान कर दी है। यदि वे विस्तृत ऊहापोह करते, सम्यक् व्याख्या करते, तो यह दोष न आता। उनका तरीका मुख्यतः इम्प्रेसनिज्म का तरीका है, जिससे बहुत बार बहुत-से महत्त्वपूर्ण तथ्य भी वे सामने रख देते हैं (जैसा कि उनकी भूमिका से स्पष्ट है, जो बहुत अच्छी लिखी गई है) तो उसमें ऐसी असंगतियाँ भी रह जाती हैं। असल बात यह है कि माचवेजी की वृत्ति गुणग्राहक-सर्वग्राहक हो अधिक है।

हम उनकी इस वृत्ति का एक दूसरा उदाहरण भी लेंगे। प्रगतिवादियों की आलोचना की प्रारम्भिक प्रस्तावना में उन्होंने हिन्दी के प्रगतिवाद को ऐसी गाली दी है, जिसे हम उनकी अन्धता कह सकते हैं। किन्तु जब वह व्यक्तिगत प्रगति-

चादी आलोचको की तरफ मुड़े हैं तब उन्होंने इतनी अनुदारता नहीं बतलाई है। दूसरे, रामविलास शर्मा पर वे काफी विगड़े हैं। किन्तु उनकी शक्ति, उनकी प्रमुख महत्त्वपूर्ण पुस्तको (जो हमारे समीक्षा-साहित्य की निधि है) पर वह मौन है। ऐसा क्यों? इतना पक्षपात क्यों? ध्यान में रखना चाहिए कि यदि डाक्टर रामविलास शर्मा ने लोगों को काटा है तो यह भी सच है कि प्रगति-शीलो के विरोधियों ने प्रगतिवादियों की भयानक रूप से विविध भर्त्सनाएँ भी की हैं। ऐसी स्थिति में, सैद्धान्तिक दृष्टि से, माचवेजी को यह चाहिए था कि रामविलासजी की क्षमताओं का भी विशद निरूपण करने, जैसा कि उन्होंने नहीं किया।

जहाँ माचवेजी प्रसिद्ध समीक्षा-पुस्तको की आलोचना को छोड़कर व्यक्तिगत आलोचको पर उतरते हैं, वहाँ वे बहुत अच्छी तरह अपनी बात कहते हैं। उनकी समीक्षा वहाँ खूब अच्छी तरह गले उतरती है। इसका सबसे बड़ा नमूना उनका लेख है शान्तिप्रिय द्विवेदी पर। समीक्षा की समीक्षा में रामचन्द्र शुक्ल, डा० श्यामसुन्दर दास, गुलाबराय, शचीरानी गुर्द, लक्ष्मीनारायण मुधाशु तथा हिन्दी के अन्य आलोचको पर लिखा गया है। प्रथम पाँच बड़े निबन्ध हैं। इनमें सर्वोत्कृष्ट निबन्ध रामचन्द्र शुक्ल और लक्ष्मीनारायण मुधाशु पर हैं। इन दो में माचवेजी ने साहित्य के विविध प्रश्नों की चर्चा की है। इससे माचवेजी के ज्ञान, पाण्डित्य तथा समीक्षा-शुद्धि की शक्ति का पता चलता है। मुक्तछन्द पर माचवेजी के विचार जानने योग्य हैं। शचीरानी गुर्द और गुलाबराय के मन्बन्ध में माचवेजी ने जल्दबाजी की है। गुलाबराय पर उनका लेख, उस लेखक पर न होकर, अपने ज्ञान-मामूरी का सग्रह-प्रकोष्ठ मात्र ही रह गया है। इन पाँच निबन्धों में माचवेजी साहित्य के मनोवैज्ञानिक, सौन्दर्यशास्त्रीय और दार्शनिक पहलुओं पर उतरे हैं। किन्तु समीक्षा की समीक्षा इतनी सक्षिप्त पुस्तक है कि उसमें सम्बन्धित प्रश्नों का विस्तृत विवेचन होना असम्भव-मा हो था। माचवेजी के समीक्षा-मन्बन्धी मन्तव्यों पर यह कहा जाता है कि उनका मुकाबल रमबादी मनोवैज्ञानिक आलोचना की मूलभूत विचारधारा की ओर ही अधिक है, यद्यपि उन्होंने यत्न-तत्र प्रगतिवादियों द्वारा व्याख्यात मतो और निष्कर्षों को भी राह चलते अपना लिया है।

समीक्षा की समीक्षा साहित्य के विद्यार्थी के लिए कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण और उपयोगी पुस्तक है। यदि एक ओर माचवेजी नगेन्द्र और नन्ददुलारे बाजपेयी से मतभेद रखते हैं, तो दूसरी ओर, इधर-उधर से धूमधाम कर, उनकी शक्ति में बहुत बड़े मध्यान्तर के बाद बैठते-से दिखाई देते हैं। उनमें और माचवेजी में अन्तर यह है कि प्रस्तुत समीक्षक को उन आलोचकों में साहित्य के वस्तुवादी सामाजिक पक्ष का आग्रह अधिक है। किन्तु, उनके मूल दार्शनिक विचार प्राँचे आदि भाववादी सौन्दर्यवादी चिन्तकों के समीप ही जा पहुँचते हैं, नगेन्द्र और नन्ददुलारे के नहीं। माचवेजी भी प्रगतिवादियों के उतने ही विरुद्ध हैं, बदाचित्त अधिन विरुद्ध हैं, जितने कि ये लोग।

अन्त में, हम यही कहेंगे कि माचवेजी की समीक्षा की समीक्षा पुस्तक अपनी जगह मूल्यवान तो है ही, यह उमके लेखक में अपेक्षणीय है कि वे स्वयं एक स्वतन्त्र साहित्यिक व्याख्याकार के नाते हमारे सामने समीक्षा-मन्बन्धी एक मूल-

भूत ग्रन्थ उपस्थित करेंगे, जिससे कि लोगो के सामने उनकी कला-चिन्तना का सागोपाग चित्र प्रस्तुत हो सके।

[आलोचना, जनवरी 1954 में प्रकाशित। रचनावली के पहले संस्करण में इसका एक अधूरा अंश पृष्ठ 74-78 पर प्रकाशित हुआ था। उस समय तक यह लेख पूरा नहीं मिला था। अब इस दूसरे संस्करण में वह अंश छोड़ दिया गया है और यह सम्पूर्ण लेख यहाँ संकलित है।]

## मध्यप्रदेश की 'कहन' शैली

मध्यप्रदेश की साहित्यिक प्रवृत्तियों की कुछ अपनी विशेषताएँ रही हैं, जो अन्य क्षेत्रों में नहीं पायी जाती। प्रचलित साहित्यिक शैलियों के तुलनात्मक अध्ययन से यह प्रकट होता है कि यहाँ की शैली में 'कहन' अधिक और अलंकरण कम है। छायावादियों की उदयास्तकृत शैली का यहाँ प्रचार न हो, ऐसी कोई बात नहीं। फिर भी, कहन की सारीक यहाँ की विशेषता है। कवि-स्वभाव-भेदानुसार, कहन-कहन में भी फर्क है। श्री रामानुजलाल श्रीवास्तव की काव्य-शैली, जहाँ यह वस्तुतः मौलिक है स्वर्गीया सुभद्राकुमारी चौहान और श्री माखनलाल चतुर्वेदी की शैलियों से पृथक् है। अपनी व्यक्तिगत शैली को महत्ता को कम करने नहीं आया जा सकता। जो कवि अपने भाव-विचारों के लिए अपनी स्वयं की शैली पा लेता है, वह सिद्ध कवि है। ऐसे ही कवियों में श्री भवानीप्रसाद मिश्र भी हैं।

कहना न होगा कि इन सब कवियों का अध्ययन कर इस निष्कर्ष पर आया जा सकता है कि मध्यप्रदेश की एक विशेष काव्य-शैली रही है जिसमें 'कहन' की प्रधानता है। ऐसी शैली उत्तरप्रदेश, मध्य-भारत तथा बिहार में नहीं पायी जाती। कहन-प्रधान इस काव्य शैली के अन्तर्गत विभिन्न कवियों की अपनी-अपनी व्यक्तिगत शैलियाँ हैं, जिनके कारण वे अनूठे हो उठे हैं।

इस निवेदन की आवश्यकता इसलिए है कि शैली के मामले में हिन्दी महेशा उत्तरप्रदेश का अनुकरण किया गया, आगे चलकर भले ही उस अनुकरण के जरिये उसी शाखा की कोई और शैली निकली हो, (जैसे बिहार में)। किन्तु उत्तरप्रदेश की शैली से सवया पृथक् और मौलिक मध्यप्रदेश की शैली रही है। मध्यप्रदेश के जिस कवि में इसका अभाव है, वहाँ उसके व्यक्तित्व पर बाहरी प्रभाव भी आच्छन्न रहता है जिसे छुरन्त हो धोन्दा जा सकता है।

शैली व्यक्तित्व का प्रकाश है, जो उसकी स्वाभाविकता को सिद्ध करती है। इसी अर्थ में मैंने ऊपर 'सिद्ध कवि' शब्दों का प्रयोग किया था।

मैं जब उत्तरप्रदेश से मध्यप्रदेश आया, तब इस प्रदेश की इन विशेषताओं से मैं परिचित हो चुका था। साथ ही यह भी सही है कि मैं यह शोचता था कि इस कहन-भरी शैली की अपनी विशेषताएँ होते हुए भी उसकी अपनी सीमाएँ हैं, जो

उत्तरप्रदेश में नहीं है। दूसरे शब्दों में सहित अनुभूति, अनुभव या भाव प्रकट करने में इस शैली में सहितत्व की, सम्पूर्ण व्यक्तित्व की, गरिमा तो झलकती है, किन्तु अनुभूति, अनुभव या भाव की विस्लेषणात्मक प्रवृत्ति और शक्ति प्रकट करने के लिए जिम मनोवैज्ञानिक भूमिका की आवश्यकता होती है, उसका अभाव ही प्रकट होता है। आज भी, बहुत हद तक, मुझे अपनी यह राय साधारण प्रतीत होती है। किन्तु इस सत्य को पहला धक्का तब लगा जब श्री रामकृष्ण श्रीवास्तव ने (उन दिनों अप्रमिद या कम-प्रमिद किन्तु अब विख्यात) अपनी सर्वप्रथम रचना 'चट्टान की आँखें' बतायी। इस कविता की प्रमुख विशेषता ही यह थी कि उसकी मूल अनुभूति विस्लेषणात्मक थी और उसके ममस्त उपमा-प्रतीक चित्र उन्नी केन्द्र से प्रस्फुरित हुए थे।

किन्तु, मध्यप्रदेश में जिस साहित्यिक प्रवृत्ति का जन्म हो रहा था, उसके अन्य तत्त्व भी श्री रामकृष्ण की उस कविता में प्रकट हुए। इसलिए अपने माहित्यिक अनुभव के तौर पर मुझे उसको महत्त्वपूर्ण मानने के लिए बाध्य होना पड़ता है। आगे चलकर अन्य अनुभवों ने भी मेरे उन निष्कर्षों को मजबूत बनाया जो मैंने उस कविता को देखकर निकाले थे। वे यह थे कि जिन दिनों पूरे हिन्दी भारत में प्रगतिवाद और प्रयोगवाद नाम की जिन दो अलग-अलग और परस्पर-विरोधी मानी जानेवाली प्रवृत्तियों को विभिन्न और परस्पर-विरोधी दृष्टियों में ठोका-पीटा जाता था, उन दिनों दोनों ही प्रवृत्तियाँ एक-दूसरे की पूरक होकर एक ही कविता में प्रकट हुई थी। प्रगतिवादी और प्रयोगवादी प्रवृत्तियों की परस्पर-पूरकता मध्यप्रदेश के नये कवियों की विशेषता है, इसमें कोई शक नहीं। यह विशेषता अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

कहना न होगा कि श्री रामकृष्ण श्रीवास्तव की महत्त्वपूर्ण और मूल्यवान् कविताओं में कहन की प्रधानता के साथ ही अन्य चित्रात्मक तथा आत्मपरक गुण झलकने लगे। उनकी माहित्यिक प्रवास-यात्रा में उन्हें यद्यपि उद्बोधनात्मक कविताओं का रास्ता भी मिला, किन्तु शीघ्र ही उसने अपना मार्ग बदला, और प्रगतिशील दृष्टि के साथ, सहित-भाव-स्थापनामूलक कहन और विस्लेषणात्मक मनोवैज्ञानिक सूक्ष्म-दृष्टि (या अनुभूति वह तीजिए) का आत्मपरक स्वर परस्पर मिल जुलकर प्रकट होने लगे। उद्बोधनात्मक कविताओं में भी उन्होंने नये-नये प्रयोग किये। 'ईश्वर करे ऐसा न हो' उनकी एक अत्यन्त कीमती खोज है।

मध्यप्रदेश की नयी साहित्यिक गतिविधियाँ ये श्री रामकृष्ण श्रीवास्तव का रवाना कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है। वे शुद्ध अर्थों में यहाँ के सर्वप्रथम प्रगतिशील कवि हैं, जिन्होंने स्वयं जिस नये पवि में प्रतिभा देखी उसे आगे लाने की कोशिश की। इस प्रकार, इस प्रदेश में उन्होंने नये कवियों के लिए उपयुक्त वातावरण बनाया। उनके पूर्व यहाँ की कवितापुराने रोमैण्टिक धरोर में ही पड़ी हुई थी। श्री श्रीवास्तव की प्रगतिशीलता अभी इतनी मरुपि नहीं रही कि उन्होंने नयी कविता—जिसे प्रयोगवादी भी कहते हैं—के विकास में बाधा डाली हो। वस्तुतः, उन्होंने उसे नूतन प्रोत्साहन दिया। हाँ, यह मरु है कि उनकी स्वयं की चिन्ता बहुत हद तक बहिर्मुखी है और भारता अन्तर्मुखी। जिम कविता में इनकी मम-मोक्षता या तुल्य-यमता स्थापित हो जानी है, वहाँ उसी कविता विरचना हो

उठती है। ऐसी कविता उनकी वहाँ होती है जहाँ वे एक ही रूपक को लेकर चलते हैं। यो कहना चाहिए कि बहिर्मुखता उनके लिए आदत के रूप में है, अन्तर्मुखता नहीं।

श्री रामकृष्ण की कविता का इस प्रकार का विश्लेषण आवश्यक है। इसलिए कि कविता, चाहे वह वस्तुन्मुख ही क्यों न हो, मनुष्य की भीतरी प्रतिमाओं और प्रश्नों के समाधान के रूप में प्रकट होती चलती है। इस प्रकार वह स्वयं के अनु-मन्थान और प्राप्ति के प्रयत्नों का बाहरी प्रकाश मात्र है।

किन्तु, मध्यप्रदेश के बाहर श्री श्रीवान्त वर्मा क्यादा पहुँचे हुए हैं। प्रयागवाद और प्रगतिशीलता का जितना अच्छा समन्वय वर्माजी है वह अन्यत्र दुर्लभ है। कल्पना और उत्तेजना और संवेदना उनकी निधि है। उनका सामाजिक दर्शन प्रगतिवाद का है।

[अपूर्ण। सम्भावित रचनाकाल 1953-54। सुभद्राकुमारी चौहान की मृत्यु के बाद। रामकृष्ण श्रीवास्तव के कविता-संग्रह के सिलसिले में]

## रथ के दो पहिये—साहित्य और राजनीति

प्रधानमन्त्री पण्डित जवाहरलाल नेहरू ने हाल ही में कहा कि आज के टेक्नॉलॉजिकल रेवोल्यूशन के इस जमाने में, जब देश अपने विकास मार्ग में आगे बढ़ रहा है, तब इस विश्वास निर्माण-कार्य में जिन जीवन-मूल्या का उन्मेष हो रहा है, उनका आविर्भाव साहित्य में भी होना चाहिए। प्रधानमन्त्री के अवतथ्य की ध्वनि यह थी कि ऐसी स्थिति में ही साहित्य देश के सांस्कृतिक विकास में अपना योगदान दे सकता है।

प्रधानमन्त्री के इस महत्वपूर्ण अवतथ्य की चर्चा हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं में मुझे आज तक देखने को नहीं मिली। शायद, चर्चा के योग्य यह विषय नहीं समझा गया अथवा पण्डित जवाहरलाल नेहरू से उलझने का माहसल हम होने से (एक जमाना था जब हिन्दी के नाम पर पण्डितजी से उलझा जा सकता था, किन्तु अब की स्थिति दूसरी है, हिन्दी के साहित्यिक पार्लामेंट में, रेडियो विभाग में, पुरस्कार-वितरण समितियों में, और प्रकाशन विभागों में डटे हुए हैं) शायद इस सम्बन्ध में चर्चा नहीं हुई। वहम के अभाव का एक कारण यह भी हो सकता है कि साहित्यिकों का मत यह है कि (पण्डित नेहरू द्वारा उल्लेखित) देश के विकास के स्वप्न से साहित्य का कोई भीतरी सम्बन्ध है नहीं। शायद, इस मत न पण्डित नेहरू के मन्तव्य को सुना-अनसुना कर दिया।

जिन लोगों को विभिन्न हिन्दी-भाषी-प्रान्तों के सामाजिक प्रतिष्ठा की दृष्टि से छोटे-बड़े और मझोले साहित्यकारों का व्यवितगत अनुभव है, वे यह कह सकते

की स्थिति में [हैं] कि अधिकांश साहित्यिक राजनीति में परहेज के नाम पर इतनी योग्यता रखना भी अनुचित समझते हैं कि देश के सामने प्रस्तुत आर्थिक-सामाजिक-सांस्कृतिक समस्याओं पर चलनेवाली बहस में सक्रिय दिलचस्पी लेने की स्थिति अपने लिए गवारा कर सकते हो। इसीलिए, अधिकांश साहित्यिक अखबारों को पढ़ना नापसन्द करते हैं। जो बड़े हैं, वे अखबारों को टटोलने की प्रवृत्ति सिर्फ इसलिए रखते हैं कि फर्ला तारीख को दिया गया उनका भाषण उसमें प्रकाशित हुआ है या नहीं। बहुधा अखबारी सम्पादकों से उनके संघ का आधार भी लगभग यही होता है। निःसन्देह, मनुष्य जीवन इतना गौरवमय है कि इसके अपवाद भी बहुतेरे हैं। किन्तु एक प्रवृत्ति के रूप में, इस तथ्य को स्वीकार करना ही पड़ेगा।

देश की ऐतिहासिक विकास-प्रवृत्तियों द्वारा प्रस्तुत घटनाओं और समस्याओं से देखकर रहने के पीछे सिद्धान्त भी है। वह सिद्धान्त है मानवता की सेवा। अधिकांश साहित्यिक मानवता और राजनीति को अलग-अलग धरके देखते हैं। राजनीति हेच है, विज्ञान, शायद, उससे कुछ अच्छा है लेकिन वह तो नाम का भी कारण हो सकता है। इसलिए, मानवता की सेवा 'साहित्य-साधना' द्वारा ही की जा सकती है। हमारे साहित्यिक जिस 'साहित्य-साधना' द्वारा जिम डग से 'मानवता की सेवा' कर रहे हैं, वह सब पर प्रकट है, और कुछ बड़े साहित्यिकों को छोड़कर शेष का नैतिक तथा बौद्धिक प्रभाव समाज पर उलटा है। मगर 'पंडित जवाहरलाल नेहरू अपने सम्पर्क में आनेवाले हिन्दी के साहित्यिकों की आकृति-प्रकृति तथा उनके द्वारा सुनाई गई रचनाओं से प्रभावित होकर उनके बारे में बनाये गये अपने मतों के आधार पर, हिन्दी साहित्य के संघ में स्वयं के अनुमानों को मत का रूप देकर गुप्ते में कुछ प्रकट करने लगे, और उन मतों से हिन्दी साहित्यिकों का जो दुखे, तो प्रधानमंत्री के विरुद्ध प्रतिप्रिया करने के पहले वे जरा अपने को तथा हिन्दी साहित्य की मौजूदा हानत को टटोलें, तो उनका और देश का भला होगा।

राजनीति की परिभाषा दुनिया में चाहे जो होती हो, 'मानवता की सेवा' करनेवाले साहित्यिकों की उमकी अपनी परिभाषा है। देश के विकास के लक्ष्य के लिए कई दृष्टिकोणों में कई मार्गों द्वारा बिये जानेवाले वैचारिक और जनतान्त्रिक संघर्ष किसी समस्या के सभी पहलुओं को उदघाटित करते हैं। यहाँ तक कि राजसत्ता भी अन्य दलों द्वारा बिये गये इस संघर्ष से फायदा उठाती है। उदाहरण के लिए, दूसरे पंचवर्षीय आयोजन की आलोचना के तीन पक्ष हैं: (1) व्यक्तिगत उद्योगों के क्षेत्र के विकास की ओर सरकार ध्यान दे, (2) करवृद्धि तथा डेफिसिट फिनेंसिंग का इतना भार जनता पर न हो कि वह भय-कर कष्ट में पड़ जाये, उमका अधिक से अधिक भार धनी वर्गों पर डाला जाये; (3) सरकार आयोजन की अमलदराजी ठीक ढंग से करे, यानी इस क्षेत्र में भ्रष्टाचार न हो। इस रंग की आलोचना की गई है, और बराबर सरकार ने उससे फायदा उठाया है, और जनता ने भी इस आलोचना से लाभ प्राप्त किया है। इसीलिए जनतंत्र में विरोधी पक्ष की सर्वेधानिक मान्यता प्राप्त होनी है। उनके द्वारा जनता तथा सरकार के मामने विभिन्न दृष्टिकोण प्रस्तुत होने हैं और जनता तथा सरकार दोनों उममें फायदा उठाकर अपना-अपना मत



निर्धारित करते हैं। किसी भी ढंग के जनतत्व में यह वैचारिक समर्प अनिवार्य है, और यहाँ तब कि माधुनिक तानाशाहियत के ढंग का देश रूस भी कदम-ब-कदम, इस समर्प को सर्वप्रधान मान्यता देने की ओर मजबूर होता जायेगा।

कहने का तात्पर्य यह कि सक्रिय राजनीति में अलग रहना एक बात है, किन्तु अपनी अज्ञता के बशीभूत होकर राजनीति के बल्याणकारी धर्म से इन्कार करना दूसरी बात है, और, राजनीतिक बल्याणकारी दृष्टि से, राजनीति के क्षेत्र में काम करनेवाली हीन प्रवृत्तियों की आलोचना करना तीसरी बात है। दुनिया में महात्मा गांधी, पण्डित नेहरू, अब्राहम लिंकन और लेनिन में लेकर उनके अनेक बुद्धिमान बहादुर अनुयायी आज भी दुनिया में किसी सत्य के लिए मर-रूप रहे हैं। इस तथ्य को और इस मानव दृश्य को भूल जाना खतरनाक मूर्खता के अतिरिक्त कुछ नहीं है।

समझ में नहीं आता कि यदि उल्लाड़-पछाड़ के तथ्य की बुराई को ध्यान में रख राजनीति की आलोचना की जाती है, तो साहित्य में फँसी हुई बेईमानी, कीचड़-उछाल और छिछालेदार और गुटबन्दी को ध्यान में रख साहित्य की हेच-कचो नहीं ठहराया जाता।

भय हो उठा है, तथा महत्त्वपूर्ण दृश्य यह है, कि साहित्य की प्राइवेट बँठको और ड्राइंगरूमों में जो बात बड़ी मुस्तैदी से कही जाती है, उसे सार्वजनिक रूप से कहने की प्रवृत्ति साहित्यकारों में लगभग नहीं के बराबर है, जबकि राजनीति में सार्वजनिक रूप से अपने विश्वास की शक्ति प्रकट की जाती है। श्रद्धा की बात करने से कुछ नहीं होता। साहित्यकारों को स्वयं के आत्म सवेदित सत्यों की शक्ति पर भी भरोसा है या नहीं इसमें कभी-कभी सन्देह हो उठता है। निजी तौर पर गन्दगी और सार्वजनिक क्षेत्र में भद्रता का यह विद्रूप दृश्य, साहित्य का भी गला घोटता है, उसमें खगपन और सचाई नहीं आने देता।

साप्ताहिक हिन्दुस्तान में हाल ही में विन्ही केदारनाथ का एक लेख निकला है, जिसमें यह दृष्ट प्रकट किया गया है कि आजकल साहित्य राजनीति के पीछे चल रहा है और वह राजनीति का नेतृत्व नहीं कर रहा है। यदि उनके लेख का मतलब यह है कि साहित्य पर राजनीतिक प्रभाव है, और राजनीति पर साहित्य का प्रभाव नहीं, तो खलक में हमारी कुछ सहानुभूति हो सकती है। साहित्य पर राजनीति का प्रभाव हमेशा बुरा नहीं होता। जो राजनीतिक विचारधारा देश में चलती है, उसका एक सांस्कृतिक पक्ष भी होता है जो साहित्य में निखरता है। हिन्दी में गांधीवाद और मार्क्सवाद के प्रभाव रहे हैं। उससे हमारा साहित्य सम्पन्न भी हुआ है। उनके अभाव में साहित्य गरीब हो जाता। रहा यह कि साहित्य राजनीति का नेतृत्व क्यों नहीं करता, तो इसका मूल कारण यह है कि हमारे हिन्दी साहित्य ने अपन मृग तथा देश की प्रगट विवक चेतना के महाप्रभावशाली चित्र प्रस्तुत ही नहीं किये। तो इसमें, साहित्य के नाम पर रोने की जरूरत है, राजनीति के नाम पर नहीं। राजनीति ने तो हिन्दुस्तान को आजादी दिलवाई और आज भी वह देश का आंगे बड़ा रही है।

इस प्रकार की प्रवृत्तियों से श्रेष्ठ साहित्य ने यदि पण्डित जवाहरलाल नेहरू की बात सुनी-अनसूनी कर दी हो तो इसमें आश्चर्य ही क्या है। आवश्यकता इस बात की है कि हिन्दी साहित्य में इस बारे में खुली चर्चा हो तथा सभी छोटे-बड़े

साहित्यिक इस सार्वजनिक वहस में भाग लें। आगे के अंक में हम पण्डित नेहरू के मन्तव्य की ध्यादया करते हुए उसके साहित्य सम्बन्धी पक्ष प्रस्तुत करेंगे।

[सारथी, 20 मई 1956, में 'योगनारायण' छद्मनाम से प्रकाशित। रचनावली के दूसरे संस्करण में पट्टली बार संकलित]

## मध्यप्रदेश का जाज्वल्यमान कथाकार : हरिशंकर परसाई

श्री हरिशंकर परसाई मध्यप्रदेश के उन कथाकारों में से हैं जिनकी कृतियों की आज तक हिन्दी साहित्य में काफी चर्चा होनी चाहिए थी। इसका कारण यह नहीं है कि श्री परसाईजी महान् हैं और उनकी कृतियाँ महान् हैं, बल्कि यह कि उनकी कहानियाँ खरी हैं। इस खरेपन में खुरदुरापन है, जो मौजूदा पद्यार्थ का एक गुण है, किसी आत्मग्रस्त मञ्जेश्विटव वर्णन का लक्षण नहीं। यदि ससृष्टि का अर्थ मौजूदा पद्यार्थ से भागना है, या उस पर मुलम्मा चढ़ाकर उसे नक्ली मौन्दर्य प्रदान करना है, तो वह ससृष्टि बेकार है। इस ससृष्टि के जाने-अनजाने पयोतिर्घरो का प्रकाश अंधेरा फैला रहा है, और उनकी छायाएँ खरे लेखकों पर फैलकर, साहित्य के विस्तीर्ण क्षेत्र में उन्हें चर्चा का विषय भी नहीं बनने देती। लेकिन यहम जरूरी है—साहित्य के विकास के लिए।

साफ कह दें कि विदेशों में जिन मौजूदा भारतीय लेखकों की कृतियाँ का ठाठ से प्रकाशन हुआ है, उन लेखकों में से वहनरे अत्यन्त माधारण हैं। श्री परसाईजी कलात्मक दृष्टिसे प्रगतिशीलता के क्षेत्र में, उनसे कहीं अधिक समर्थ हैं। परसाईजी बड़े आदमी नहीं हैं कि जिन्हें खुश करने के लिए यह लिखा जा रहा हो, किन्तु उनकी कृतियों में प्रकाशित दिशावाश की उपेक्षा नहीं की जा सकती।

मानदण्डों का प्रयोग बहुत सावधानी से लिया जाना चाहिए। यदि परसाईजी की तुलना, रोम्यों रोलाँ, गीर्की और तॉल्स्तॉय से करने लगे, तो हमारी बुद्धि की दिक्काल-संवेदना लुप्त हो गयी ममक्षिए। किन्तु कौन जानता है कि भारतीय घरती की उर्वरता श्री परसाईजी के कला-हृदय से फूटनेवाली हो? यह सही है कि बीज आज भव्य वृक्ष नहीं है। किन्तु कौन कह सकता है कि वह सघन-छाय नहीं होगा? शायद ऐसा न भी हो, और श्री परसाई आगे उन्नतिन कर सकें, और अनेक प्रख्यात किन्तु मन्द लेखकों में ही उनका स्थान बना रहे। किन्तु आलोचक का यह धर्म है कि वह कृतियों के भीतर से सूचित सामर्थ्य-सम्भावनाएँ लेखक तथा पाठक के सामने रखे।

श्री परसाईजी के मामले में यह और भी जरूरी है। इसलिए कि उनकी कृतियों में प्रकट खरेपन का एक व्यक्तिनत्व है, उसका एक उद्देश्य है, और गुण-ममन्वित उसकी एक पृथक् शैली है। इनकी उपलब्धि के लिए भी बहुत तपस्या लगती है।

जो पाठक तब की बात और थो पढ़ेंगे, उन्हें परसाईजी की क्षमता का पता लग जायेगा। मेरे खयाल से, उनकी सर्वश्रेष्ठ कहानी 'एक घण्टे का माथ' है, जो वस्तुतः हिन्दी की उच्च बोधि की कहानियों में से है। परिस्थितियों के फलस्वरूप

‘चरित्र’ में विपर्यायपूर्ण अमन्तुलन का जो चित्र लेखक ने प्रस्तुत किया है वह बहुत ही ट्रैजिक है, किन्तु कथन नहीं। वह विद्रूप है। हाँ, अलवृत्ता, कुल मिलाकर इस विद्रूप का उद्घाटन मानव-सुलभ करुण सहानुभूति से किया गया है। उनकी इस क्षमता का दूसरा, किन्तु साधारण, नमूना ‘स्मारक’ कहानी है। बड़ी-से-बड़ी घात उड़ते-उड़ते बहने की सहज-मुनम बहिर्मुख वृत्ति के कारण, वह कहानी अपनी पूरी ऊँचाई पर पहुँच नहीं सकी। किन्तु उमम जो कुछ भी है वह परफेक्ट है। किन्तु, वह परफेक्टपन हमेशा ऊँचाई नहीं होती, यद्यपि हो सकती है। हो सकने और होने के बीच का फर्क महत्वपूर्ण है। जो हो, उनकी कुम चीजें पढ़ जाने पर यही लगता है कि चरित्र की आन्तरिकता के प्रति श्री परमाईजी का ध्यान कम है। ध्यान दिया जाये तो क्या बहना।

किन्तु, परमाईजी का सबसे बड़ा सामर्थ्य संवेदनारमक रूप में यथार्थ का आकलन है, चाहे वह राजनैतिक प्रश्न हो या चरित्रगत। हमारे यहाँ की साहित्यिक संस्कृति ने सचाई के प्रकटीकरण पर जो हृदयन्दी गरके रखी है, उसे देखते हुए श्री परमाईजी की कला सहज ही यामपक्षी हो जाती है। समाज और जनता से दूर, अभिजातवर्गीय ‘शिष्टता’, ‘श्रद्धा’ और ‘मौज्ज्वा न जो मानसिक सेंसर लगा रखे हैं, वे सबसे पहले हमारे जीवन के सामाजिक और राजनैतिक यथार्थ पर लागू किये जाते हैं। इस सेंसर से ग्रस्त कलात्मक अभिरुचि मौजूदा यथार्थ को ठीक-ठीक ढंग से प्रकट नहीं होने देती। यह तो श्री परमाईजी की व्यक्तिमत्ता है कि वे इस प्रकार के साहित्यिक सौन्दर्य के अमेले में नहीं पड़े। उग्र और तीव्र प्रतिक्रियाओं को काट-छाँटकर उन्हें ‘सौम्य’ बनाने, यानी घेर को बकरी बनाकर उससे घाम चरवाने, का उद्देश्य इस अभिरुचि की विशेषता है। इसका अर्थ यह नहीं है कि श्री परमाईजी भीड़े ढंग से प्रगतिशील हैं, नारेबाज हैं। यह बिल्कुल नहीं। किन्तु अमनियत को छुपाने के लिए उसे बिगाड़ देने की कला उनके पास नहीं है। उनकी कला यथार्थ प्रकट करने के लिए अनेक माथों, यहाँ तक कि दन्तकथाओं तक का प्रयोग करती है। ‘भेड़ें और भेड़िये’ एक ऐसी ही महत्वपूर्ण दन्तकथा है। श्री परमाईजी इनमें, वस्तुतः, मौजूदा तरुण पीढ़ी की राजनैतिक, सामाजिक तथा मानवीय दृष्टि प्रकट करते हैं। लेखन की कमजोरियाँ तथा सामर्थ्य, दोनों की विशेषताएँ प्रातिनिधिक हैं।

परमाईजी की और भी बृहत् मफलताओं के हम आकांक्षी हैं। हम उनके आगे के विकास को देखते रहेगे।

[ (सम्भवतः) मया जून के दीपावली विशेषांक, 1956, में प्रकाशित ]

## मेरी माँ ने मुझे प्रेमचन्द का भक्त बनाया

एक छाया-चित्र है। प्रेमचन्द और प्रसाद दोनों खड़े हैं। प्रसाद गम्भीर मस्मिन। प्रेमचन्द के होंटा पर अस्फुट हास्य। विभिन्न विचित्र प्रवृत्ति के दो धुरन्धर हिन्दी

बलाकारों के उस चित्र पर नज़र ठहरने का एक और कारण भी है। प्रेमचन्द का जूता कैनवस का है, और वह अंगुलियों की ओर से फटा हुआ है। जूते की कंद से बाहर निकलकर अंगुलियाँ बड़े मजे में मैदान की हवा खा रही हैं। फोटा खिचवाते वक़्त प्रेमचन्द अपने विन्यास से बेखबर है। उन्हें तो इस बात की खुशो है कि वे प्रसाद के साथ खड़े हैं, और फोटो निकलवा रहे हैं।

इस फोटो का मेरे जीवन में काफी महत्त्व रहा है। मैंने उस अपनी माँ को दिखाया था। प्रेमचन्द की सूरत देख मेरी माँ बहुत प्रसन्न भालूम हुई। वह प्रेमचन्द को एक कहानीकार के रूप में बहुत-बहुत चाहती थी। उसकी दृष्टि से, यानी उसके जीवन में महत्त्व रखनेवाले, सिर्फ़ दो ही बादम्बरीवार (उपन्यास-लेखक) हुए हैं - एक, हरिनारायण आष्टे, दूसरे, प्रेमचन्द। आष्टे की सर्वोच्च भराठी कृति, उनके लेखे, पण सखान्त कोण धेतो है, जिसमें भारतीय परिवार म स्त्री के उत्पीड़न की कथन क्या कही गयी है। वह क्रान्तिकारी कथना है। उस कथना में महाराष्ट्रीय परिवारों को समाज-सुधार की ओर अग्रसर कर दिया। मेरी माँ जब प्रेमचन्द की कृति पढ़ती, तो उसकी आँखों में बार-बार आँसू छल-छलाते से मालूम होते। और तब—उन दिनों मैं साहित्य का एक जड़मति विद्यार्थी मात्र मैट्रिक का एक छोकरा था—प्रेमचन्द की कहानियों का दर्द भरा मर्म माँ मुझे बताने बैठती। प्रेमचन्द के पात्रों को देख, तदनुसारी-तदनुरूप चरित्र माँ हमारे पहचानवालों में से खोज-खोजकर निकालती। इतना मुझे मालूम है कि माँ ने प्रेमचन्द का 'नमक का दारोगा' पिताजी में खोजकर निकाला था। प्रेमचन्द पढ़ते वक़्त माँ को खूब हँसी भी आती, और तब वह मेरे मूँड़ की परवाह किये बग़ैर मुझे प्रेमचन्द क्या प्रसूत उसके हास्य का मर्म बताने की सफल-असफल चेष्टा करती।

प्रेमचन्द के प्रति मेरी श्रद्धा व ममता को अमर करने का श्रेय मेरी माँ को ही है।

मैं अपनी भावना में प्रेमचन्द को माँ से अलग नहीं कर सकता। मेरी माँ सामाजिक उत्पीड़न के विरुद्ध शोभ और विद्रोह से भरी हुई थी। यद्यपि वह आचरण में परम्परावादी थी, किन्तु धन और वैभवजग्य सत्कृति के आधार पर ऊँच-नीच के भेद का तिरस्कार करती थी। वह स्वयं उत्पीड़ित थी। और भावना द्वारा, स्वयं की जीवन अनुभूति के द्वारा, माँ स्वयं प्रेमचन्द के पात्रों में अपनी गणना कर लिया करती थी। मेरी ताई (माँ) अब बूढ़ी हो गयी है। उसने वस्तुतः भावना और सम्भावना के आधार पर मुझे प्रेमचन्द पढ़ाया। इस बात को वह नहीं जानती है कि प्रेमचन्द के पात्रों के मर्म का वर्णन विवेचन करके वह अपने पुत्र के हृदय में किस बात का बीज बो रही है। पिताजी देवता हैं, माँ मेरी गुरु है। सामाजिक दम्भ, स्वाँग, ऊँच-नीच की भावना, अन्याय और उत्पीड़न से कभी भी समझौता न करते हुए घृणा करना उसी ने मुझे सिखाया।

लेकिन मेरी प्यारी श्रद्धास्पदा माँ यह कभी न जान सकी कि वह किशोर-हृदय में किस भीषण क्रान्ति का बीज बो रही है, कि वह भावात्मक क्रान्ति अपने पुत्र को किस 'उचित-अनुचित' मार्ग पर ले जायगी, कि वह किस प्रकार अवसर-वादी दुनिया के गणित से पुत्र को वंचित रखकर, उसके परिस्थिति-सामञ्जस्य को असम्भव बना देगी।

आज जब मैं इन बातों पर सोचता हूँ तो लगता है कि यदि मैं, माँ और प्रेमचन्द की केवल वेदना ही ग्रहण न कर, उनके चारित्रिक गुण भी सीखता, उनकी दृढ़ता, आत्म-समय और बटलता को प्राप्त करता, आत्मकेन्द्रित प्रवृत्ति नष्ट कर देता, और उन्हीं के मनोजगत की विशेषताओं को आत्मसात् करता, तो शायद, शायद मैं अधिक योग्य पात्र होता। माँ मेरी गुरु थी अवश्य, किन्तु, मैं उनका शायद योग्य शिष्य न था। अगर होता तो कदाचित् अधिक श्रेष्ठ साहित्यिक होता, केवल प्रयोगवादी बचि बनकर न रह जाता।

मतलब यह कि जब कभी मैं प्रेमचन्द के बारे में सोचता हूँ, मुझे अपने जीवन का खयाल आ जाता है। मुझे महान् चरित्रों से साक्षात्कार होता है, और मैं आत्म-विश्लेषण में डूब जाता हूँ। आत्म-विश्लेषण की मन स्थिति बहुत बुरी चीज है।

जब मैं कॉलेज में पढ़ने लगा तो मेरे कुछ लेखक-मित्रों ने पाम प्रेमचन्दजी के पत्र आये। मैं उन मित्रों के प्रति ईर्ष्यालु हो उठा। उन दिनों मैं उन लोगों को 'जीनियस' समझता था, और प्रेमचन्द को देवपि। अब सोचता हूँ कि दोनों बातें गलत हैं। मेरे लेखक-मित्र जीनियस थे ही नहीं, बहुत प्रसिद्ध अवश्य थे और अभी भी हैं। किन्तु वे प्रेमचन्द के लायक न तब थे, न अब हैं।

और यहाँ हम हिन्दी साहित्य के इतिहास के एक मनोरञ्जक और महत्त्वपूर्ण मोड़ तक पहुँच जाते हैं। प्रेमचन्दजी भारतीय सामाजिक क्रान्ति के एक पक्ष का चित्रण करते थे। वे उस क्रान्ति के एक अंग थे। किन्तु अन्य साहित्यिक उस क्रान्ति का एक अंग होते हुए भी उसके सामाजिक पक्ष की संवेदना के प्रति उन्मुख नहीं थे। वह क्रान्ति हिन्दी साहित्य में छायावादी व्यक्तिवाद के रूप में विकसित हो चुकी थी। जिस फोटो का मैंने शुरू में जिक्र किया, उसमें के प्रसादजी इस व्यक्तिवादी भाव-धारा के प्रमुख प्रवर्तक थे।

यह व्यक्तिवाद एक वेदना के रूप में सामाजिक गतिताओं को लिये हुए भी, प्रत्यक्षतः, किसी प्रत्यक्ष सामाजिक लक्ष्य से प्रेरित नहीं था। जैनेन्द्र में तो फिर भी मुक्तिकामी सामाजिक दृढ-व्यर्थ थे, किन्तु आगे चलकर 'अज्ञेय' में वे भी लुप्त हो गये। कहने का तात्पर्य यह है कि प्रेमचन्द उत्पानशील भारतीय सामाजिक क्रान्ति के प्रथम और अन्तिम महान् कलाकार थे। प्रेमचन्द की भाव-धारा वस्तुतः अप्रमर होती रही, किन्तु उसके शक्तिशाली आविर्भाव के रूप में कोई लेखक सामने नहीं आया। यह सम्भव भी नहीं था, क्योंकि इस क्रान्ति का नेतृत्व पढ़े-लिखे मध्यम-वर्ग के हाथ में था, और वह शहरो में रहता था। बाद में वह वर्ग अधिक आत्म केन्द्रित और अधिक बुद्धि-छन्दी हो गया तथा उसने काव्य में प्रयोगवाद को जन्म दिया।

किन्तु, क्या यह वर्ग कम उत्पीडित है? आज तो सामाजिक विषमताएँ और भी बढ़ गयी हैं। प्रेमचन्द का महत्त्व पहले से भी अधिक बढ़ गया है। उनकी लोकप्रियता अब हिन्दी तक ही सीमित नहीं रह गयी है। अन्य भाषाओं में उनके अनुवादकर्ताओं के बीच होड़ मची रहती है। प्रेमचन्द द्वारा सूचित सामाजिक सन्देश अभी भी अपूर्ण है। किन्तु हम जो हिन्दी के साहित्यिक हैं, उसकी तरफ विशेष ध्यान नहीं दे पाते। एक तरह से यह यथार्थ से भागना हुआ।

उदाहरणतः, आज या कथा-साहित्य पढ़कर पात्रों की प्रतिच्छाया देखने के लिए हमारी आँखें आम पास के लोगों की तरफ नहीं खिंचती। कभी-कभी तो

ऐसा लगता है, जैसे पाखो की छाया ही नहीं गिरती, कि वे सगभग देहहोन हैं। लगता है कि हमारे यहाँ प्रेमचन्द के बाद एक भी ऐसे चरित्र का चित्रण नहीं हुआ, जिसे हम भारतीय विवेक-चेतना का प्रतीक कह सकें। शायद, अज्ञान के कारण मेरी ऐसी धारणा होनी। बोर्ड मुझे प्रकाश-दान दे।

किन्तु, कुल मिलाकर मुझे ऐसा लगता है कि प्रेमचन्द की ज़रूरत आज पहले से भी ज्यादा बढ़ी हुई है। प्रेमचन्द के पात्र आज भी हमारे समाज में जीवित हैं। किन्तु वे अब भिन्न स्थिति में रह रहे हैं। किसी के चरित्र का कदाचित् अधःपतन हो गया है किसी का शायद पुनर्जन्म हो गया है। बहुतेरे पात्र सम्भवतः नये ढंग से सोचने लगे हैं। यह भावना साधारण है कि ये सब पात्र अपने सृजनकर्त्ता लेखक की मेहनत भटक रहे हैं। उन्हें अवश्य ऐसा कोई-न-कोई लेखक भीष्ट ही प्राप्त होगा।

प्रेमचन्द की विशाल छाया में बैठकर आत्म-विश्लेषण की मन स्थिति मुझे अजीब खयालों में डबो देती है। माना कि आज व्यक्ति पहले-जैसा ही जीवन-सपन में तैर रहा है, किन्तु अब वह अधिक आत्म-केन्द्रित और आत्म-ग्रस्त हो गया है, माना कि इन दिनों वह समाज-परिवर्तन की, समाजवाद की, वैज्ञानिक विज्ञान की, योजनाबद्ध कार्य की, अधिक बात करता है। किन्तु एक चरित्र के रूप में, एक पात्र के रूप में, वह सपन और निबिड आत्म-केन्द्रित होना जा रहा है। माना कि आज वह अधिक सुशिक्षित-प्रशिक्षित है, और अनेक पुराणपन्थी विचारों को त्याग चुका है, तथा जीवन-जगत् से अधिक सचेत और सचेष्ट है किन्तु मानो ये सब बातें, ये सारी योग्यताएँ, ये सारी स्पृहणीय विशेषताएँ, उसे अधिकाधिक स्वय-ग्रस्त बनाती गयी हैं। कदाचित् मेरा यह मन्तव्य अनिश्चितपूर्ण है, किन्तु यह भी सही है कि यह एक तथ्य की ही अनिश्चितता है।

आश्चर्य मुझे इस बात का होता है कि आखिर आदमी को हो क्या गया है। उसकी अन्तरात्मा जो एक जमाने में समाजोन्मुख सेवाभावी थी, आज आदर्शवाद की बात करते हुए भी इतनी अजीब क्यों हो गयी? एक बार बातचीत के सिलसिले में, एक सम्माननीय पुरुष ने मुझे कहा कि व्यक्ति जितना सुशिक्षित-प्रशिक्षित होता जायेगा, उतना ही बौद्धिक होता जायेगा, और उसी अनुपात में उसकी आत्मकेन्द्रिता बढ़ती जायेगी, उतने ही उसके मानवोचित गुण (वर्च्युज) कम होते जायेंगे, जैसे, करुणा, क्षमा, दया, शील, उदारता आदि। मेरे खयाल से उसने जो कहा है, गलत है। किन्तु यह मैं निश्चय नहीं कर पाता कि उसका मन्तव्य निराधार है। शायद, मैं गलती कर रहा हूँगा। जीवन के सिर्फ एक पक्ष को (अधूरे ढंग से और अपर्याप्त निरीक्षण द्वारा) आकलित कर मैं इस निराशास्पद मन्तव्य की ओर आकर्षित हूँ।

किन्तु, कभी-कभी निराशा भी आवश्यक होती है। विशेषकर प्रेमचन्द की छाया में बैठ, आज के अपने आम-पास के जीवन के दृश्य देख, वह कुछ तो स्वाभाविक ही है। माराण यह, कि प्रेमचन्दजी की कथा-साहित्य पढ़कर आज हम एक उदार और उदात्त नैतिकता की तलाश करने लगते हैं, चाहते लगते हैं कि प्रेमचन्दजी के पात्रों के मानवीय गुण हमसे समा जायें, हम उतने ही मानवीय हो जायें जितना कि प्रेमचन्द चाहते हैं। प्रेमचन्दजी का कथा-साहित्य हम पर एक बहुत बड़ा नैतिक प्रभाव डालता है। उनका कथा-साहित्य पढ़ते हुए उनके विशिष्ट

ऊँचे पात्रों द्वारा हमारे अन्तःकरण में विकसित की गयी भावधारों हमें न केवल समाजोन्मुख करती हैं, वरन् वे आत्मोन्मुख भी कर देती हैं। और जब प्रेमचन्द हमें आत्मोन्मुख कर देते हैं, तब वे हमारी आत्म-वेन्द्रिता के दुर्ग को तोड़कर हमें एक अच्छा मानव बनाने में सग ज़ाते हैं। प्रेमचन्द समाज के चित्रणकर्ता ही नहीं, वरन् वे हमारी आत्मा के शिल्पी भी हैं।

माना कि हमारे साहित्य का टेक्नीक बढ़ता चला जायेगा, माना कि हम अधिकाधिक सचेत और अधिकाधिक सूक्ष्म बुद्धि होते जायेंगे, माना कि हमारा बुद्धिगत ज्ञान सवेदनाओं और भावनाओं को न केवल एक विशेष दिशा में मोड़ देगा, वरन् उनका अनुशासन-प्रशासन भी करेगा। किन्तु क्या यह सब नहीं है कि मानवीय सत्यो और तथ्यों को देखने की महज भोली और निर्मल दृष्टि, हृदय का महज सुकुमार आदर्शवाद, दिल को भीतर से हिला देनेवाली कर्तव्योन्मुख प्रेरणा, भी हमारे लिए उतनी ही कठिन और दुष्प्राप्त होनी जायेगी ?

ओह ! काश, हम भी भोली फलो से खिल सकते ! पराये दुःख में रोकर उसे दूर करने की भोली सक्रियता पा सकते ! शायद मैं विशेष मन स्थिति में ही यह सब कह रहा हूँ। फिर भी मेरी यह पहने की इच्छा होती है कि समाज का विकास, अनिवार्य, मानवोचित नैतिक-हादिक विकास के साथ चलता जाता है, यह आवश्यक नहीं है। सभ्यता का विकास नैतिक विकास भी करता है यह जरूरी नहीं है।

यह समस्या प्रस्तुत लेख के विषय से सम्बन्धित होते हुए भी उसके बाहर है। मैं केवल इतना ही कहना चाहूँगा कि प्रेमचन्द का कथा साहित्य पढ़कर हमारे मन पर जो प्रभाव होते हैं, वे धीरे-धीरे हमारी चिन्तना को इस सभ्यता-ममस्या तक ले आते हैं। क्या यह हमें प्रेमचन्द की ही देन नहीं है ?

[राष्ट्रभारती (1953-57 के बीच) में प्रकाशित]

## शमशेर : मेरी दृष्टि में

शमशेर का काव्य अनेक दृष्टियों से मुझे आकर्षित करता रहा है—शिल्प के कारण, काव्य-व्यक्तित्व के कारण। प्रश्न यह है कि काव्य-व्यक्तित्व के भीतर की वह कौन-सी सक्रिय आवश्यकता है, जिसने अपनी अभिव्यक्ति के शिल्प का विकास किया ? शमशेर के काव्य के सम्बन्ध में यह प्रश्न और भी सही है। कहना न होगा कि शिल्प की दृष्टि से शमशेर हिन्दी के एक अद्वितीय कवि है।

अपने स्वयं के शिल्प का विकास केवल वही कर सकता है, जिसके पास

वाला मौलिक-विशेष आत्मचेतस् भी होना चाहिए। यदि यह मौलिक-विशेष आत्मचेतस् न हुआ, तो उमका तो यह आग्रह नहीं रहेगा कि उसके मनस्त्वो की अभिव्यक्ति उमी के आकार और काट की हो। ऐसा कवि नये शिल्प का विकास न कर सकेगा।

इस मौलिक-विशेष के दो आयाम हैं—एक, मनोरचना अर्थात् आत्मा का भूगोल, और दूसरे, मनस्तत्त्व अर्थात् आत्मा का इतिहास। इस भूगोल और इतिहास से मौलिक-विशेष का निर्माण हुआ है। यह मौलिक-विशेष आत्मचेतम् होकर अपनी सत्ता स्थापित करता है। उसकी आत्म-प्रस्थापना का एक रूप शिल्प का विकास है। दूसरे शब्दों में, शिल्प का विकास काव्य व्यक्तित्व से, अटूट रूप से जुड़ा हुआ है, और उस शिल्प में व्यक्तित्व की क्षमता और सीमा, भाव और अभाव, सामर्थ्य और कमजोरी, ज्ञान और भ्रम, सभी प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप से प्रकट होते हैं।

मनोरचना की शैली-विशेष जिस प्रकार कविके काव्य-व्यक्तित्व को एक रूप देती है, उसी प्रकार कवि के जीवन और चरित्र का विकास उसके आग्रहशील अनुरोधपूर्ण काव्यमनस् और उसके तत्त्वों को निर्धारित करता है। इस दिक् और फाल, भूगोल और इतिहास, के परस्पर प्रतिक्रियामय रूप का अध्ययन काफी मनोरंजक और महत्वपूर्ण है। किन्तु इस मार्ग पर चलने से शमशेर के काव्य के विक्षेपण का कर्तव्य बहुत लम्बा हो जायेगा, और, सम्भवतः, उम कर्तव्य को सफलतापूर्वक पूरा कर भी न सकूँगा।

अतएव, शमशेर के सम्बन्ध में मैं अपनी कुछ बुनियादी प्रतिक्रियाओं को ही यहाँ रखना चाहूँगा। शमशेर एक समर्पित कवि हैं। उन्होंने अपने जीवन का सर्वोत्तम भाग और प्रदीर्घ काव्यक्षण काव्यसाधना में बिताये हैं—नि स्वार्थ भाव से, यश प्रार्थी न होकर। शमशेर की आत्मा ने अपनी अभिव्यक्ति का एक प्रभाव-शाली भवन अपने हाथों तैयार किया है। उस भवन में जाने से डर लगता है—उसकी गम्भीर प्रयत्नसाध्यपवित्रता के कारण। भाषा के विकास-स्तर का नीचा-पन, अपने अनुकूल मिट्टी हो सकनेवाली और महायत्ना दे सकनेवाली किसी परम्परा का अभाव, रमज आलोचकों और मर्मज्ञ पाठकों के स्थान पर विरोधी वातावरण, आदि अनेक अमुविधाओं और बड़ी उपेक्षाओं के बीच, जिस आत्मा ने दुनिया रूप से, दुनिया की परवाह न करते हुए, सस्ती ख्याति के चक्कर में न पड़कर, जो अभिव्यक्ति शिल्प तैयार किया वह हिन्दी साहित्य को एक अनूठी देन है। शमशेर, नि मन्दह, एक अद्वितीय कवि हैं। उनकी काव्य-आत्मा नितान्त स्वाभाविक है, बिलबुल खरी है, साथ ही वह रसमय होते हुए उलझी हुई है—उतनी ही उलझी हुई, जितनी कि, और जैसी कि, प्रत्येक वास्तविकता, अपनी मौलिक विशिष्टता में, उलझी हुई होती है।

शमशेर की मूल मनोवृत्ति एक इम्प्रेशनिस्टिक चित्रकार की है। इम्प्रेश-निस्टिक चित्रकार अपने चित्र में केवल उन अशो को स्थान देगा जो उसके सवेदना-ज्ञान की दृष्टि से, प्रभावपूर्ण सवेत-शक्ति रखते हैं। वह दृश्य-चित्र में उन्हीं अशो को स्थान देता है, कि जो उसके सवेदना-ज्ञान की दृष्टि से उस दृश्य के अत्यन्त महत्वपूर्ण, अतः प्रगाढ़, प्रभावपूर्ण, अम हैं। केवल कुछ ही अशो में वह अपना काम करके दृश्य के शेष अशो को दर्शक की कल्पना के भरोसे छोड़ देता है। दूसरे शब्दों में, इम्प्रेशनिस्ट चित्रकार दृश्य के सर्वाधिक सवेदनाघात करनेवाले अशो



को प्रस्तुत करेगा, और यह मानकर चलेगा कि यदि यह भवेदनाघात दर्शक के हृदय में पहुँच गया तो दर्शक अचिन्तित शेष अंशों को अपनी मृज्जनशील कल्पना द्वारा भर लेगा।

शमशेर ने अपने हृदय में आमीन चित्रकार को पदच्युत कर कवि को अधिष्ठित किया है। इससे एक बात यह हुई है कि कवि का कार्यक्षेत्र (स्कोप) बड़ा गया है। इम्प्रेशनिस्टिक ढंग का चित्रकार जीवन की उलझी हुई स्थितियों का चित्रण नहीं कर सकता—यह उसके किसी दृश्य-खण्ड को ही प्रस्तुत कर सकता है। उस विचित्र दृश्य-खण्ड में भी, वह दृश्य के सूक्ष्म पक्षों को प्रस्तुत नहीं कर सकता। किन्तु कवि वैसा कर सकता है।

शमशेर ने अपने कवि को यही टेक्नीक प्रदान किया है, मनोवृत्ति प्रदान की है, शैली प्रदान की है। और इस प्रकार उसे व्यस्त करते हुए, जीवन का अघाह समुन्दर मापने के लिए उसे छोड़ दिया है। दूसरे शब्दों में, पदच्युत चित्रकार के जिस सिंहासन पर कवि विराजमान है, वह सिंहासन अपनी जाहूँ शक्ति से कवि को बाध्य करता है कि वह इम्प्रेशनिस्टिक टेक्नीक और मनोवृत्ति अपनाये, और इस प्रकार इम्प्रेशनिस्टिक चित्रकला के मूल नियमों को काठप्रश्ला में गुप्त रूप से स्थापित करे। किन्तु चित्रकार ने कवि का कार्यक्षेत्र बड़ा है। केवल इम्प्रेशनिस्टिक कला उससे लिए अपूरी है। फिर भी, चूँकि वह पदच्युत चित्रकार के सिंहासन पर बैठा है, इसलिए उसका टैक्स नो देना ही होगा, फीस तो चुकानी ही होगी, उस सिंहासन की परम्परा को आगे बढ़ाना ही होगा। सक्षेप में, इम्प्रेशनिस्टिक कला ने शमशेर से त्याग करवाया है, माथ ही उन्हें बहुत कुछ मौलिक और विशिष्ट गुण भी दिये हैं, जो किसी अन्य कवि में नहीं पाये जाते।


कभी कभी पदच्युत चित्रकार के सिंहासन और उस पर विराजमान कवि में झगडा हो जाता है। कवि चाहता लगता है कि सिंहासन के चंगुल से छूटकर स्वतन्त्र जीवन व्यतीत करे। और तब शमशेर, एकदम कुल्हाड़ी खाकर, कलासिकता की तरफ अग्रसर होते हैं, और बहुत बार वे सफल होते-से नजर आते हैं। उनकी 'शान्ति' कविता इसका अत्यन्त महत्त्वपूर्ण और सफल उदाहरण है। वे अपने से कितना अधिक हट सकते हैं, इसका वह एक प्रभावशाली प्रमाण है। यह बिल्कुल निश्चित है कि शमशेर कलासिकता की पूर्णता के प्रति हमेशा आकर्षित रहेंगे।

का निर्माण किया है और उसे अभिनव सफलताओं से ज्योतिर्मान बना दिया है। किन्तु माथ ही, उसने शमशेर की सीमाएँ भी निर्धारित कर दी हैं। क्षमता और सीमा का यह मनोहर योग शमशेर को अत्यन्त मौलिक और अद्वितीय कवि के रूप में प्रस्तुत करता है। शमशेर का निरालापन बहुत ही स्वाभाविक और अन्यतः सुलभ है।

सबसे बड़ी बात यह है कि इम्प्रेशनिस्टिक स्वभाव ने शमशेर को 'विशिष्ट' के प्रति प्रेरित किया है। ऐसा चित्रकार वस्तु-दृश्य को प्रस्तुत करता है। किन्तु शमशेर बाह्य-दृश्य के भीतर, भाव-प्रसंग को उपस्थित करते हैं। अन्य कवि केवल भावना व्यक्त करते हैं। यह भावना अनेक भावनाओं की, वस्तुतः, एक श्रेणी

अर्थात् एक सामान्यीकृत भावना होती है। इसके विपरीत शमशेर वास्तविक भाव-प्रसंग में उपस्थित सवेदनाओं का चित्रण करते हैं। सवेदनाएँ वास्तविकता का एक भाग हैं—जो एक वास्तविक परिस्थिति के अन्तर्गत वास्तविक भाव-प्रसंग में उदबुद्ध होती हैं। वे सवेदनाएँ वास्तविक अर्थात् जीवन-प्रसंग से बद्ध हैं। यह जीवन-प्रसंग वास्तविकता का एक मूर्त और शक्तिशाली भाग है।

इसके विपरीत, अन्य कवियों में होता यह है कि मन के कोने में पड़ी हुई प्रसुप्त भावनाएँ जाग्रत होकर एक भाव-तरंग बन जाती हैं। ये भावनाएँ मन के कोने में पड़े हुए सचित अनुभव से जुड़ी रहती हैं। कविता लिखते समय, उन अनुभवों का सामान्यीकरण होकर, भावनाएँ भी सामान्यीकृत हो जाती हैं। दूसरे शब्दों में, यह आवश्यक नियम नहीं है कि वे भावनाएँ अपने-अपने विशिष्ट वास्तविक प्रसंगों के ताने-बाने में बिंधी हुई ही प्रकट हो, प्रसंगबद्ध रूप में उपस्थित हो। सचित अनुभव के अग्ररूप में होने के कारण, वे प्रसंग के वजह, एक रस (एटीट्यूड) के साथ प्रकट होती हैं। यह रस भावनाओं का सामान्यीकरण कर देता है। वे विशिष्ट प्रसंगबद्ध भावनाएँ नहीं हैं, वरन् सामान्यीकृत भावनाएँ हैं। सामान्यीकरण से मेरा मतलब रस-मिद्धान्त के साधारणीकरण से नहीं है। यह नहीं कहा जा सकता कि ऐसी भावना अमुक विशेष प्रसंग में उपस्थित वास्तविक भावना है।

परिस्थिति के भीतर प्रसंग उपस्थित होते हैं। परिस्थिति एक विशिष्ट चीज है, सामान्यीकृत नहीं।  और परिस्थिति के सूत्र, जीवन प्रसंग विशिष्ट हो

अनेक तत्त्व आपस में उलझे हुए होते हैं। इन प्रसंगों के विभिन्न तत्त्व एक-दूसरे पर प्रतिक्रिया करते रहते हैं। प्रसंग एक वास्तविक भीषित चीज है। वे प्रसंग आत्मप्रेरक कवि के लिए भाव प्रसंग ही उठते हैं। बाह्य जीवन प्रसंगों की भाँति ये भाव प्रसंग वास्तविक होते हैं। ये भाव प्रसंग, जीवन-प्रसंग का अन्तर्गत उनका एक अटूट अंग हैं। वे वास्तविकता का अखण्डनीय भाग हैं। वास्तविकता के ताने बान में वे बिंधे हुए हैं। वास्तविकता हमेशा, अनिवार्य रूप से अटूट नियम की भाँति उलझी हुई होती है। उसमें दिक् और काल, भूगोल और इतिहास, व्यक्ति और समाज, चरित्र और परिस्थिति, आसोचक मन और आलोचित आत्म-व्यक्तित्व, आदि-आदि घनिष्ठ रूप से बिंधे हुए होते हैं।

वास्तविकता एक फार्मला नहीं है। जीवन प्रसंग अनेक सूत्रों से, अनेक तत्वों में, उलझे हुए होते हैं। उनके अन्तर्गत, भाव प्रसंग उलझे हुए सूत्रों और परस्पर प्रतिक्रियाशील तत्वों से बने हुए ज्वलन्त अग्निखण्ड हैं। उनमें स्वपक्ष और परपक्ष के परस्परघात से एक मन स्थिति और परिस्थिति बन जाती है। ये भाव प्रसंग शमशेर के काव्य-विषय हैं। ये भाव-प्रसंग विशिष्ट हैं। ये काव्य विषय विशिष्ट हैं। भाव प्रसंग की मौलिक विशिष्टता के भीतर ताने-बाने शमशेर को अकुलाते रहते हैं। शमशेर सामान्यीकृत भावनाओं, और सामान्यीकृत रसों के कवि नहीं है।

शमशेर पर लगाया गया यह दोषारोप कि वे उलझे हुए हैं और उनकी बात समझ में नहीं आती, उस आदत को सूचित करते हैं, जिसे हम सामान्यीकरण की आदत कह सकते हैं। चिन्तन के अनुशासन से विहीन व्यक्ति भी बहुत आत्म-

विश्वास के साथ सामान्यीकरण करता रहता है। सामान्यीकरणों की इस आदत को ही हम यान्त्रिक विचार-शैली कहते हैं। यान्त्रिक विचारणा विशिष्ट के आन्तरिक ताने-बाने, उमकी मौलिक विशेषताओं, और उसके गम्भीर रूप-तत्त्व की उपेक्षा करने चलती है। यान्त्रिक विचारणा से अनेक हानियाँ हुई हैं। साहित्य-चिन्तन में यान्त्रिक विचारणा की बनी कमी नहीं रही। विशिष्ट की मौलिकता की कीमत पर, अर्थात् उसकी मौलिकता की उपेक्षा करते हुए, जो सामान्यीकरण होगा, वह छिछला, सतही और यान्त्रिक होगा।

कविता, विशेषकर आत्मपरक कविता, ने हिन्दी साहित्य चिन्तन-धारा को अत्यधिक प्रभावित किया है। हिन्दी की आत्मपरक कविता, व्यक्तिनिष्ठ भले ही हो, उसमें वास्तविक भाव प्रसंगों की मौलिक विशिष्टता का बहुत कम चित्रण किया गया है। यही कारण है कि आधुनिक हिन्दी काव्य में वास्तविक प्रणय भावना बहुत थोड़ी जगह और बहुत अल्प मात्रा में है। प्रणय-जीवन के वास्तविक मनो-वैज्ञानिक चित्रण की बनी बहुत खेदजनक है। प्रणय-जीवन के सर्वोत्तम कवि आज भी मीरा और सूर हैं। उनके उद्गार हमें भीतर से हिला दते हैं, इसलिए कि वे विशिष्ट भाव प्रसंगों का सहारा लिये हुए हैं। विशेष भाव-प्रसंगों की रूपरेखाओं की विस्मृति और प्रणय जीवन के वास्तविक मनोवैज्ञानिक चित्रों की बनी यह सूचित करती है कि विशद व्यक्तिनिष्ठता अपने ही उद्देश्य को पराजित कर देती है। वास्तविक भाव प्रसंगों में प्रसन्न और सक्रिय संवेदनाओं के चित्रण के अभाव में, केवल सामान्यीकृत भावना, प्रकृति पर मन के रंगों का आरोप, केवल एक मूढ़ और एक भावनात्मक रूप, और लगभग गणितशास्त्रीय यान्त्रिक शिल्प—यही सघनयुक्त आधुनिक रोमैण्टिक कविता की उपलब्धि हैं। वास्तविक प्रणय-जीवन काव्य का 'ह्यू मैनाइजिंग इफेक्ट' हमें आधुनिक रोमैण्टिक कविता में अधिक प्राप्त नहीं होता। यह एक महत्वपूर्ण तथ्य है।

ऐसे काव्य साहित्य ने साहित्य-चिन्तन-धारा को बहुत अधिक प्रभावित किया है। फलतः, 'चिन्तकों' को सामान्यीकृत भावनाएँ चट से ममझ में आ जाती हैं—चाहे वे दुर्लभ छायावादी शैली में ही क्यों न लिखी गयी हों। किन्तु, प्रणय विशिष्ट संवेदनाएँ, जो एक कथानक और नाटक उपस्थित करती हैं, वे उन्हें ममझ में नहीं आती। इसीलिए कहा जाता है कि शमशेर के काव्य में उल्लेख है। वह अस्पष्ट

किया गया और कहा गया कि वह दुर्लभ है।

'शमशेर की संवेदनशील दृष्टि भाव-प्रसंग के 'विशिष्ट' पर टिकती है। यह 'विशिष्ट' वास्तविकता का अटूट अंग है। वास्तविकता के सूत्रों में वह गुम्फित और प्रयुक्त है। इस विशिष्ट में एक नाटक है, एक कथानक है, कुछ पात्र हैं, एक पादबंधभूमि है।

शमशेर इस भाव प्रसंग की वास्तविकता पर अपने मन का रंग नहीं चढ़ाते। वे मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी हैं। उनकी मनोवैज्ञानिकता भाव-प्रसंग के चुनाव में, तथा अपनी मानसिक प्रतिक्रियाओं और बाह्य के संवेदनाधानों के चित्रण में, है। उनकी यथार्थवादिता भाव प्रसंग में, मानसिक प्रतिक्रियाओं की प्रसंग-

बद्धता के निर्वाह में है। ऐसी स्थिति में, यदि मानव-प्रमग भातर में बहुत हिला देनेवाला और महत्त्वपूर्ण हुआ, तो शमशेर की प्रतिक्रियाएँ भी तीव्र व्याख्यात्मक रूप से प्रकट होती हैं। शमशेर की प्रतिभा वहाँ अत्यन्त मौलिक और उज्ज्वल रूप में प्रकट होती है। किन्तु यदि वास्तविकता ने भाव-प्रमग ही कम महत्त्वपूर्ण पेश किया तो वहाँ शमशेर का काव्य भी फीका हो जायेगा। कवि-स्वभाव की दृष्टि से ही यह निश्चित होगा कि कौन-सा भाव-प्रमग उनके लिए विशेष महत्त्वपूर्ण और कौन सा कम महत्त्वपूर्ण है। द्रुमरज्जु में, प्रिय की प्रेरणा-शक्ति पर, काव्य की ऊँचाई-निचाई निर्भर करती है। कई कवियों के सम्बन्ध में यह बात सही है। अतएव, शमशेर की मामूली कविताओं को लेकर, उनके विरुद्ध आघात करने से कुछ नहीं होगा। हर कवि साधारण और साथ ही असाधारण कविताएँ लिखता है।

शमशेर मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी कवि होने हुए भी आत्मपरक हैं। उनकी आत्मपरकता उन्हें भाव-प्रमग के भीतर उपस्थित अपनी संवेदनाओं के चित्रण के लिए बाध्य करती है। उनकी संवेदना वास्तविक है। वह प्रमगवद्ध है। प्रमग उस संवेदना के रूप को निर्धारित करता है। शमशेर संवेदनाओं के प्रमग-विशिष्ट गुणों का बहुत सफलतापूर्वक चित्रण करते हैं। इस चित्रण के बिना इस भाव-प्रमग का ताना-बाना प्रस्तुत नहीं किया जा सकता। सामान्यीकृत भावनाएँ प्रकट करना बहुत आसान है, किन्तु भाव-प्रमग में साक्षात् संवेदनाओं के वास्तविक चित्रण के लिए अनेक नये प्रयोग अत्यन्त आवश्यक हो उठते हैं।

इम्प्रेण्टिस्टिक चित्रकार तथा अन्य चित्रकारों की भाँति, शमशेर संवेदनाओं के गुण आत्मचेतस् रूप में जानते हैं। वे न केवल रूप, स्पर्श, रस, गन्ध की संवेदनाएँ पहचानते हैं—यह मामूली बात है—बल्कि वे संवेदनाओं के रूप-स्पर्श, रस-गन्ध का चित्रण करते हैं। वास्तविक संवेदनाओं का चित्रण हिन्दी में बहुत ही कम हुआ है। एक भाव प्रमग में विभिन्न संवेदनाओं के प्रभावकारी गुणों के चित्र प्रस्तुत करना शमशेर ही का काम है। वे एक संवेदना की कोमलता को दूसरी संवेदना की कोमलता से पृथक् कर दानों की विभिन्न कोमलताओं के चित्र प्रस्तुत करते हैं। शमशेर का संवेदन ज्ञान और संवेदन चित्रण अद्वितीय है।

शमशेर संवेदन-चित्रण मुख्यतः दो प्रकार से करते हैं। संवेदन की तीव्रता बताने के लिए वे बहुत बार नाटकीय विधान प्रस्तुत करते हैं। संवेदन के विभिन्न गुण-चित्र प्रस्तुत करने के लिए वे मन प्रतिमाओं का इमेजेज का, सहारा लेते हैं। ये इमेजेज उनके अदचेतन-अर्धचेतन से उत्पन्न होती हैं। उन इमेजेज में उनके अवचेतन का गहरा रम होता है। इसके अलावा, शमशेर का शब्द-मकलन अत्यन्त मंचित, और संवेदनानुगामी होता है।

लोगों को शमशेर का काव्य शिल्पप्रस्तुत प्रतीत होना है तो इसका एक कारण शमशेर के कथ्य की नवीनता है। अभी तक पाठकों और आलाचकों की अस्म-चेतना इतनी विकसित नहीं हुई है कि वे अपने जीवन में प्राप्त विभिन्न भावना-प्रसंगों के अन्तर्गत स्वयं द्वारा भोगी गयी संवेदनाओं के विभिन्न उलझ हुए रूप, गुण और प्रभाव पहचान पायें। एक चित्रकार होने के नाते, शमशेर की संवेदना-शक्ति और संवेदना ज्ञान अत्यन्त विकसित है। उन्हें बारीक-से-बारीक संवेदनाओं के सूक्ष्म प्रभावों की पहचान है। प्रमग-विशिष्टता के कारण संवेदनाओं की

भिन्नता और विशिष्टता का चित्रण कर वे यह सोच लेते हैं कि सवेदनाओं की इस विशिष्टता के चित्रण से प्रभावित होकर, पाठक तथा आलोचक उन सवेदनाओं के प्रेरक भाव-प्रसंगों का पूर्ण चित्र मन-ही-मन तैयार कर लेंगे। किन्तु पाठक और आलोचक अभी तब सक्षम और समर्थ नहीं हैं कि सवेदनाओं की विशिष्टता से प्रसंगों की विशिष्टता का आसानी से अनुमान कर सकें। हमारे पाठकों और आलोचकों की आत्म-चेतना अभी काफी कुहरिल है। उनकी आत्म-चेतना के भौगोलिक प्रदेश पर कुहरा होने से, उन्हें अपने मन के ही पहाड़ और घाटियाँ, जंगल और मैदान, घुग्घ के रूप में ही दिखायी देते हैं। कलाकारों का यह कर्तव्य है कि वे उस आत्म-चेतना को अधिक भिन्नीकृत स्पष्ट और मूर्त बनायें। पाठकों और आलोचकों की वैसी प्रतिक्रिया होना स्वाभाविक ही है।

इस आत्म-चेतना को विकास के प्रश्न की दृष्टि से देखा जाये, तो यह कहना होगा कि शमशेर आत्मपरक साहित्य की यूरोपीय परम्परा से काफी प्रभावित हैं। इस प्रकार, वस्तुतः, वे नयी कविता के साहित्य की श्रीवृद्धि में बड़ा योग दे रहे हैं। इसका अर्थ यह नहीं है कि उनकी कला या उसके मनरतत्व, प्रतिभाएँ और मुहावरे, कथन की शैली अथवा चित्रण की भंगिमा, यूरोप से उधार ली गयी है। इसका अर्थ यह है कि उनकी आत्मा पर, उनकी भावात्मक सत्कृति पर, यूरोपीय आत्मपरक उपलब्धियों का रचनात्मक और प्रशसनीय प्रभाव पड़ा है। और अगर, शमशेर के काव्यशिरष से किसी को आपत्ति हो सकती है, या होगी, तो उसका कारण यूरोपीय प्रभाव में नहीं खोजना चाहिए, बरन शमशेर की मनो-रचना के भीतर चित्रकार के सिंहासन पर आसीन कवि [की] सीमाओं में ही खोजना होगा।

शमशेर के आभ्यन्तर सिंहासन से पदच्युत चित्रकार, इम्प्रेशनिस्टिक चित्रकार है। वह एक विशेष प्रकार का, विशेष स्वभाववाला, विशेष सीमाओंवाला चित्रकार है। इम्प्रेशनिस्टिक चित्रकला के अनुसार, शमशेर पार्श्वभूमि को महत्व नहीं देता। वे केवल उन्हीं सवेदनाघातों का चित्रण करते हैं, जो अत्यन्त प्रभावकारी तो हैं ही, साथ ही जो कवि की समझ से विशेष सकेत-महत्त्व रखने हैं।

किन्तु, इम्प्रेशनिस्टिक कला की कुछ अपनी ऐसी विशिष्ट सीमाएँ हैं, जो समुद्र मंथन के सारे अनुभूत सत्यों को एष साथ प्रकट नहीं होने देती। कवि का कार्य क्षेत्र चित्रकार से अधिक विस्तृत है। इसलिए शमशेर चित्रकार के सिंहासन पर बैठकर, उस सिंहासन की जादुई शक्ति से मच्चालित होकर, अर्थात् चित्रकला से प्राप्त सत्कारों के वशीभूत हो, कवि कर्म करते हुए, उन विशेष क्षेत्रों में विचरण करने जाते हैं, जहाँ उनकी चित्रकलात्मक सवेदना और दृष्टि अधिक कारगर भावित नहीं हो सकती। उदाहरण के लिए शब्द-ध्वनि रंग-शक्ति नहीं है। केवल

भी हो, चाहे दर्शक मन का मनस्तरव ही सही) और प्रकृति में प्राप्त सवेदनाएँ

यह मूलभूत सूचनाओं की सूचना है। यह सूचना प्रथम की तुलना में काफी अमूर्त है, ऐम्ब्रेंट है। इसलिए, जब तक विशेष और विस्तृत तथा जटिल उपाय अमल में न लाये जायें, तब तक द्वितीय सवेत-व्यवस्था द्वारा दी गयी सूचनाएँ प्रथम सवेत-व्यवस्था का उद्घोषण और उत्तेजन नहीं कर सकती। अतएव, चित्रकला में, रंग-संकेत जितने कारगर हो उतने केवल शब्द-संकेत काम न कर सकेंगे, जब तक कि विशेष उपाय अमल में न लाये जायें। फलतः, केवल रंगों अथवा केवल ध्वनियों द्वारा सूचित और सवेतित अर्थों को उत्तेजित करने के लिए, जटिल उपाय अमल में लाना आवश्यक हो जाता है। केवल एक-एक शब्द को एक-एक वाक्य का अर्थ देकर संक्षेपीकरण करते रहने से बहुत बार बात नहीं बन पाती। मेरा खयाल है कि शमशेर शब्द संकेत को रंग-संकेत का स्थानापन्न मान बैठते हैं। कवि को चित्रकार का स्थानापन्न बना देने से, और उस स्थानापन्न कवि के सम्मुख कार्यक्षेत्र विस्तृत कर देने से, शमशेर की रचनात्मक प्रतिभा में बहुत बार घोटाला कर दिया है—ऐसा मेरा खयाल है। शायद यह अनुमान गलत हो। गलत हो तो अच्छा ही है। इस सम्बन्ध में मैं भी अपना समाधान करने का इच्छुक हूँ।

दूसरे, शमशेर के शिल्प के सम्बन्ध में यह बात भी मुझे कहनी है कि प्रसंगवद्ध भावना की प्रसंग विशिष्टता सुरक्षित रखकर, प्रसंग को पार्श्वभूमि में हटाते हुए उसको विलकुल ही उड़ा देने से, पाठ्य के समास्वादन में कुछ तो बाधा होती ही है। जीवन विभिन्न प्रसंग उपस्थित करता है। केवल संवेदना-चिन्ता के सहारे पाठक को प्रसंग-कल्पना करनी पड़नी है। यह बहुत बार, सुनिश्चित मूर्त संकेत-चिन्तों के अभाव में, प्रसंग-कल्पना ठीक-ठीक ढंग से नहीं कर पाता। यदि पार्श्व-भूमि कुछ अधिक रेखांकित [न] हो तो पाठक को कवि की संवेदना, जो विलकुल विशिष्ट है सामान्यीकृत नहीं, महज रूप में हृदयगम्य नहीं होती है। यदि प्रसंग अत्यधिक विशिष्ट है तो पार्श्वचिन्ता और भी अधिक महत्त्वपूर्ण हो उठते हैं। पार्श्व-भूमि के सहारे, पाठक प्रसंग कल्पना बहुत आसानी से कर सकता है। किन्तु शायद शमशेर बेपर्दगी धरतला नहीं चाहते।

शमशेर, मुख्यतः प्रणय-जीवन के प्रसंगवद्ध रसवादी कवि हैं। शायद इसीलिए, वे आधुनिक दृष्टिकोण के फलस्वरूप बेपर्दगी नहीं कर सकते। सम्भवतः, संक्षेपीकरण की उनकी प्रवृत्ति विशेष तत्वों के धारे में अधिक सन्निय है। यह संक्षेपीकरण सामाजिक, राजनैतिक तथा प्रणय जीवन में हटे हुए अन्य विषयों के क्षेत्र में अधिक सन्निय नहीं रहता। वहाँ वे क्लामिका पूर्णता की ओर अधिक झुकते हैं। ऐसे क्षेत्रों में, यदि उन्होंने संक्षेपीकरण किया भी, तो भी वह युक्ति-युक्त होता है।

इसका अर्थ केवल यह है कि शमशेर के सृजन-प्रक्रियात्मक सेंसर काफी महत्त्वपूर्ण है। जो बातें वे नहीं कहते, वे सन्दर्भ की दृष्टि में प्रधान हैं। उनकी प्रधानता गोपन रखने के लिए संक्षेपीकरण की व्यवस्था है।

किन्तु इन कमियों की पूर्ति शमशेर बहुत कुशलता से करते हैं। संवेदनाओं की तीव्रता बताने का उनका नाटकीय विधान और इमेज (प्रतिमाएँ) तथा अत्यन्त संकेत, शब्द सञ्चलन प्रभावशाली रूप से सफल होता है।

अमल में, शमशेर की आत्मा एक रोमैण्टिक न्यामिकल प्रकार की है। किन्तु

इम्प्रेशनिस्टिक होने के कारण, उनका जोर सवेदन विशिष्टता और सवेदनापात [पर]—और केवल इसी पर—होने से, वे नयी कविता के एक अद्वितीय कवि के रूप में हमारे सामने आते हैं। महत्त्व की बात यह है कि यह इम्प्रेशनिज्म केवल कुछ ही विषयों—प्रणय-जीवन सम्बन्धी बातों—के सम्बन्ध में अधिक तीव्रता से सन्तुष्ट रहता है।

प्रश्न यह है कि शमशेर की प्रधान उपलब्धियाँ वीन सी है ? मेरे मत से, प्रणय-जीवन के जितने विविध और कोमल चित्र वे प्रस्तुत करते हैं उतने चित्र शायद, और किसी नये कवि में दिखायी नहीं पड़ते। उनकी भावना अत्यन्त स्पष्ट-कोमल है। प्रणय-जीवन में भाव-प्रसंगों के आभ्यन्तर की विविध सूक्ष्म सवेदनाओं के जो गुण चित्र वे प्रस्तुत करते हैं, वे न केवल अनूठे हैं, बरन् अपने वास्तविक खरेपन के कारण प्रभावशाली हो उठे हैं। सूक्ष्म सवेदनाओं के गुण चित्र उपस्थित करना बड़ा ही दुष्कर कार्य है। किन्तु शमशेर उसे अपनी सहानुभूति से सम्पन्न कर जाते हैं। विशिष्ट भाव-प्रसंगों की मौलिक विशिष्टता के अन्तर्गत, इन सूक्ष्म, कोमल किन्तु महत्त्वपूर्ण सवेदनाओं के ये वास्तव चित्र वही ढँढ़ने पर भी नहीं मिलेंगे। चाख के संगीत की स्वर-सह्रिया द्वारा उत्तेजित सवेदनाओं का चित्रण जो शमशेर ने किया है, वह उनके अनुपम काव्य-सामर्थ्य तथा वास्तवो-मुख भावना का एक श्रेष्ठ उदाहरण है। शमशेर ने सवेदनाओं के गुण-चित्र उपस्थित करने में जो महान् सफलताएँ प्राप्त की हैं, कि वे उस क्षेत्र में अन्यत्र दुर्लभ हैं।

मैं यहाँ शमशेर की उन कविताओं को नहीं भूल सकता जिन्हें हम, व्यापक अर्थ में सामाजिक, और सङ्कुचित अर्थ में राजनैतिक, कह सकते हैं। मनोवैज्ञानिक वस्तुवादी कवि जब सामाजिक भावनाओं तथा विश्व-मैत्री की सवेदनाओं से आच्छन्न होकर मानचित्र प्रस्तुत करता है, तब वह उसी प्रकार अनूठा और अद्वितीय हो उठता है, जैसे कि किसी क्षेत्र में भिन्न तथा अन्य कवि कदापि नहीं। 'शान्ति' पर लिखी शमशेर की कविता क्लासिकल ऊँचाइयों की उपलब्धि पर चुकी है। इससे यह सिद्ध होता है [कि] शमशेर की वास्तवो-मुख दृष्टि और वास्तव-प्राप्त सवेदनाएँ और भी अधिक साहित्यिक उपलब्धियाँ प्राप्त कर सकती हैं। सच तो यह है कि शमशेर के पास जादुई कोमियागिरी नहीं है, वास्तव का सवेदनात्मक ग्रहण है। इन वास्तव सवेदनाओं के सूक्ष्म की पकड़ इतनी जबरदस्त है कि उनकी शक्ति को देखते हुए यह अपेक्षा की जानी चाहिए कि शमशेर आधुनिक अन्तर्राष्ट्रीय भावना और राष्ट्रीय प्रगतिशील चेतना के ओर भी उत्तमोत्तम भाव-प्रसंग प्रस्तुत करेंगे। शमशेर का काव्य एकदम पुरा है, अपने विशेष गुणों के कारण मौलिक है, अपने शिल्प के कारण अद्वितीय है, और यही बातें उन्हें श्रेष्ठ कवि सिद्ध करती हैं।

[कृति, अक्टूबर 1958, में प्रथम बार प्रकाशित। नयी कविता का आत्मसमर्पण मैं मकलित]

## श्री अप्रस्तुत मन : एक समीक्षा

भारतभूषण की कविता सन्तोष नहीं असन्तोष उत्पन्न करती है, और मन किसी ज्ञात-अज्ञात अधूरेपन की भावना से भर उठता है। यह अधूरेपन की भावना जीवन-जगत की अपूर्णता और व्यक्तिव विकास की बाधाओं में सम्बन्धित है, न कि भारतभूषण की काव्य-कला से। उस भावना का लगाव अजनबी चोगा पहने हुए उस सत्य से है जिसे भारतभूषण ने अपने काव्य में उद्घाटित करना चाहा है। लेखक पर्दाफाश करना जानता है। जो अजीब सत्य उनकी काव्य-कला में प्रकट हुए हैं, उनके अजनबीपन को उद्घाटित करके यह बतला दिया गया है कि असल में वह सत्य बहुत पुराना साथी है, एक पुराना रोग।

श्री अप्रस्तुत मन की कविताओं में कोई पोज नहीं है, कोई चमत्कारपूर्ण भागमा नहीं है, कोई मसीहाई ठाठ नहीं है, कोई कवि-मुलभ म्बन्धितता भी नहीं है। रास्ता चलते जो कुछ मिल जाता है, या जो कुछ खुल जाता है उसी में भारतभूषण के काव्य का रूप धारण कर लिया है।

असल में, ये मामूली आदमी की कविताएँ हैं, हमारे देश का एक सचेत मामूली आदमी अपनी जिन्दगी के रास्ते पर चलते हुए जो तमजुबे हासिल करता है और नतीजे निबालता है, वही काव्य-रूप में यहाँ सामने आया है।

इसी मामूलियत के कारण ही, भारतभूषण ने अपने इस छोटे-से संग्रह में इस समय हिन्दी में प्रचलित सभी शैलियों को अपनाया है। अपनाया ही नहीं उन्हें नयी चमक भी दी है—यहाँ तक कि उन्हें आधुनिक कर डाला। अब कोई यह नहीं कह सकता कि नयी कवितावाले पुरानी शैलियाँ का निरस्कार करते हैं।

लेकिन, भारतभूषण ने छन्दों के अभ्यास अथवा छन्दात्मक प्रयोगों के लिए ये शैलियाँ नहीं अपनायी, वरन् लेखक के पाम में अन्तर्गत थे, जिन्हें काव्य सिंहासनाधिष्ठित करने के लिए उसी तरीके का, उसी ढंग का, उसी प्रकार का मिहासन आवश्यक था। हाँ, यह जरूर है कि कवि ने इन शैलियों में पुरानी मीनाकारी हटाकर उन्हें एक नयी मादगी, नयी बठोरता, और साथ ही एक निरपेक्ष कोमलता भी दी है।

ऐसा क्यों आवश्यक हुआ? इसलिए कि आज का कवि प्रश्न कर सकता है, उसका अपने ढंग में समाधान भी कर सकता है, किन्तु उपदेश नहीं दे सकता। फिर भी समाज में और सब लोग के जीवन-सत्य की अवतारणा की आवश्यकता आवश्यक है, जिन्हें पुराने कवि

श्री अप्रस्तुत मन की कविताएँ यह सिद्ध कर देती हैं कि पुराने क्लासिकल साहित्य की उपयोगिता इस युग में और बढ़ेगी, घटेगी नहीं।

तो मतलब यह कि जीवन-मथार्थ के दर्शन में मन में जो आलोचनात्मक बर्णान् जानात्मक या हमारात्मक प्रतिक्रियाएँ उठती हैं, उन्हीं प्रतिक्रियाओं को प्रतिक्रियाओं के ढंग में ही प्रस्तुत किया गया है—भने ही इन प्रतिक्रियाओं का स्वर आत्म सम्बोधनात्मक हो या आलोचनात्मक, अथवा उनमें मात्र चिन्तन ही व्यक्त किया गया हो। ये सारी प्रतिक्रियाएँ एक ऐसे कवि ने की हैं, जिनके पास



कोई आभाम-स्वप्न नहीं है, वरन् उसके स्थान पर मात्र सामान्य-बोध है—ऐसा सामान्य-बोध जो पैना और अन्दर की बात बाहर उजागर करने की निर्लज्जता रखता है। भारतभूषण की उपलब्धियाँ छोटी नहीं हैं, न ब छोटी है। छन्द, सय, तुक आदि उनका वशीभूत होकर चलते हैं। भाषा स्वच्छ और अभिश्रित, वाक्य सुधरे, लघु और पूरे, अभिरुचि दोषहीन। दूसरे शब्दों में, उनका काव्य-शिल्प एकान्तपूर्ण कुटीर नहीं है, सार्वजनिक सत्सा है।

इसके बावजूद, इस सार्वजनिक सत्सा में चिर-परिवित अनूठा आत्मपरक स्वर है, तटस्थ निर्वैयक्तिकता होते हुए भी। यही उसका सौन्दर्य है।

भारतभूषण की बहुतेरी कविताएँ आत्म-समीक्षात्मक हैं। किन्तु, इस समीक्षा में दिल में उठते हुए घुएँ का रंग नहीं, अपने का धोखे में न रखने की सफाई है। यह आत्म-समीक्षा काली नहीं, सियाह नहीं। उनकी आत्म-समीक्षा दो तरह की है एक वह जो आत्मसम्बोधनात्मक है, दूसरी वह, जहाँ अपने सम्बन्ध में बात खुलकर कहो जाती है। आत्मसम्बोधनात्मक स्वर की कविताएँ खुद को हिम्मत दिलाने का एक तरीका है। ये कविताएँ अच्छी तरह नहीं बन पड़ो। आत्म-समीक्षात्मक कविताएँ नि सन्देह अच्छी हैं। उसमें अस्वस्थ आत्मनिन्दा नहीं है, वरन् कठोर आलोचना है। स्वयं से ही मुठभेड़ करने का अच्छा दौब-पेच है। तब बात खुलकर सामन आती है, छोट छन्दा में, सक्षेप में, किन्तु सघन रूप में। पुरानी उपदेशवादी कविता का यह एक नया आत्मपरक संस्करण है। उदाहरणतः —

रस तो अनन्त था, अजुरी भर ही पिया  
जो मे वसन्त था, एक फूल ही दिया  
मिटने के दिन आज मुझको यह सोच है  
कैसे बड़े युग में कैसा छोटा जीवन जिया !

किन्तु, अस्वस्थ आत्म-निन्दा न होने से कवि ने अपने में स्थित जीवन-सामर्थ्य का वाणी भी दी है। 'कौध तो अभिव्यक्ति है', 'तुम की व्यर्थता' कर्कश का आवरण' 'वागज की नाव' देवता मावधान।' आदि कविताएँ इसी सामर्थ्य को लेकर प्रकट हुई हैं। आलोचना का स्वर फिर भी सर्वत्र विराजमान है। कभी वह नाटकीय विधान को लेकर प्रस्तुत होता है। तब कविता बहुत ही मर्मभेदी हो जाती है। इसका उदाहरण है 'पण्डित', जो इस संग्रह की महत्त्वपूर्ण कविताओं में से है। व्यंग्य और जावन आलोचना इन कविताओं का प्रधान उद्देश्य है। सारी मनोहर विम्बमालाएँ, प्रभावशाली नाटकीय विधान, चातुर्यपूर्ण वाक् प्रगिताएँ, और उकसानेवाली फुमलानवासी कान में बात करनेवाला सय इसी उद्देश्य की पूर्ति का साधन मात्र है।

किन्तु यह जीवन-आलोचना किसने की है? एक ऐसे मध्यवर्गीय जन में जो साफ साफ दखता तो है, और जो दिखायी देता है उसकी सन्धता पर विश्वास भी करता है, लेकिन जो उस सन्धता के आधारों की पूर्ति करने की दबकूफी नहीं करता, अगर वह दबकूफी करेगा तो अपनी जिन्दगी के तरीकों को खड्ड में डाल देगा। दूसरे शब्दों में, न वह मायम है, न अलवर्ट श्वाइत्जर। इस तथ्य को उसने कई बार कई जगह, कई तरीकों में, सामने रक्खा है। यह सही है कि उनकी कई पुरानी थप्पाएँ उसकी दृष्टि में झूठी सिद्ध हुई हैं। किन्तु इसका कारण ही यह था

कि उसकी श्रद्धा उसके आन्तरिक आग्रह का प्रतिरूप न होकर मात्र बौद्धिक थी। पुराना बौद्धिक ढाँचा टूट गया, नया आया नहीं। यही अगति है। अगति-सूचक जीवन-स्थितियाँ भारतभूषण के काव्य में कई जगह परिलक्षित होती हैं। किन्तु यह अगति वास्तविक है, केवल मनोवैज्ञानिक नहीं। इस अगति से भारतभूषण सचेत है। यह उनके काव्य से दृष्टिगोचर होना है।

इस अगति-कता को उन्होंने रहस्यात्मक आभा में नहीं लपेटा है। वह अगति-कता उनकी तटस्थता से सम्बन्धित है। यह तटस्थता उग्र और क्रुद्ध वास्तविकता के आक्रमण से बचने का भी एक खासा तरीका है। कौरवों और पाण्डवों की लड़ाई में, वे पाण्डवों को भी उतना ही गलत मानते हैं जितना कि कौरवों को। शायद पाण्डव ज्यादा गलत हैं, क्योंकि भारतभूषण भी कभी उनके बारे में भावुक रहे थे। मतलब यह कि दुनिया में चलती हुई ठण्डी लड़ाई के बीच उनकी जो तटस्थता है, वह उनकी अगति से सम्बन्ध रखती है। हाँ, भारतभूषण इस जगह आकर अपने को कर्त्ता के रूप में नहीं, द्रष्टा के रूप में उपस्थित करते हैं।

किन्तु अगति-कता आत्म-ज-य नहीं, परिस्थिति-ज-य है। अर्थात्, उसके कारण-स्रोत मनोवैज्ञानिक न होकर सामाजिक हैं। या यूँ कहिए कि आत्मवाह्य कारण-शक्तियों ने मन की वृत्तियाँ को एक शैली प्रदान की।

किन्तु इस अगति-कता ने कवि के मन में अपनी स्थिति के प्रति खीझ उत्पन्न की, चिड़ पैदा की। झलमार और झोक की दबो हुई सब र-सी बनायी। आलोचनात्मक स्वर अधिक प्रखर हो उठा, तटस्थता और बड़ गयी, निर्वैयक्तिकता ने आत्मपरकता अपनाकर भी अपने प्रति बठोरता का त्याग नहीं किया। भारतभूषण अपने-आपको क्षमा नहीं करते। 'इतिहास का कसक' नामक उनकी कविता इस बात का प्रमाण है। वे जीवन-यथार्थ में तटस्थ नहीं हैं, वरन् उसके योक्ता और भोक्ता हैं। वे उसके सामने जट्टी झुकती भी नहीं है। इसीलिए वे कहते हैं -

लौटकर दूब श्रीराम धान दो,  
किरण का हम को तनिक बरदान पाने दो  
उफन जाने दो  
हम अहम को भूतकर  
मेटकर अपनी बनावट  
सोइसीमाएं सभी  
एक दिन फिर से मिलेग धार में  
समवेत जीवन के अपरिमित उबार में

इसी प्रकार के उद्गार यत्र तत्र शिखरे पड़े हैं। भारतभूषण ने समवेत-जीवन का तिरस्कार नहीं किया है; वरन् अपनी विवशताओं की दृष्टि में उसे कुछ काल के लिए स्थगित कर दिया है। भारतभूषण की आत्म-मन्वोघनात्मक, आत्म-समीक्षात्मक अथवा जीवन-आलोचनात्मक कविताओं में एक अजीब व्यक्तित्व-स्वर है, जो हमें फुसलाकर-उत्साहकर उनके साथ ले जाता है। शब्दों में और दिव्य-मालाओं में भले ही भावार्थ-रिक्त आघात हो, किन्तु स्वर में आघात नहीं, फुसलाने बहकाने की नरमियत है।

उनके काव्य में अनेक जीवन-मन्यो को उद्घाटित किया है, जीवन की कई अमंगलियों का पर्दाफाश किया है। उनके ये उद्घाटन महत्त्वपूर्ण हैं, इसीलिए

आलोचना केवल व्यक्ति और व्यक्ति-मानव की शुभेच्छात्मक सवेदनाओं के नैतिक दृष्टिकोण को त्याग नहीं पाती। यह प्रकट करता है कि श्री भारती का वैचारिक अन्तरंग छायावादी है। सम्यता या समाज अनेक श्रेणियों में भूतबद्ध मानव का समुदाय है, जिसके भीतर एक ढाँचा है। इस ढाँचे का एक इतिहास है। इस इतिहास में एक विकास भूत है। इस विकास भूत के कुछ नियम हैं। इन नियमों के प्रति मजबूती समाजशास्त्रीय जिज्ञासा आवश्यक है। श्री भारती के पूरे मनोबोध में समाजशास्त्रीय जिज्ञासा का नितान्त अभाव है। इस अभाव पर हमें रोद है। रोद इसलिए कि सम्यता और समाज की प्रचण्ड उपस्थिति श्री भारती के मन में होते हुए भी, वे उस सम्यता और समाज के स्वरूप के प्रति वैज्ञानिक दृष्टि से सोचने के लिए तत्पर नहीं हैं, जबकि आज विज्ञान किसी भी फिलॉसॉफी के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण हो उठा है।

हम यह पहले ही कह चुके हैं कि प्रस्तुत फैंटेसी यथार्थ की कुछ प्रमुख विशेषताओं को रूपों से प्रकट करती है। यदि श्री भारती में यह समाजशास्त्रीय जिज्ञासा होती, तो इस फैंटेसी का रूपायन किसी और ढंग से होता, और उसका मूल्य और भी बढ़ जाता।

फिर भी, श्री भारती ने अपनी फैंटेसी के अन्तर्गत व्यक्तियों द्वारा उभारे गये (उन्हीं के शब्दों में) जिन निष्पत्तियों सत्यो, तत्स्थ सत्यो और अर्ध-सत्यो को उद्घाटित करने का प्रयत्न किया है, वे सत्याणु, वस्तुन, कुछ प्रवृत्तियाँ सूचित करते हैं—ऐसी प्रवृत्तियाँ जो मनुष्य और समाज के नतु-वर्ग की हैं।

इस वर्ग के शासन-प्रशासन-अनुशासन में चरनेवाली सम्यता ह्रास-ग्रस्त है। उसका नाश भी अवश्यम्भावी है। किन्तु, सामाजिक रूपान्तरों के घटना-क्रम प्रकट करनेवाली शक्तियाँ कौन-सी हैं, इसका ज्ञान-उल्लेख प्रस्तुत पाठ्य में नहीं है। इसका कारण यह है कि लेखक के मनोबोध में ऐसी किन्हीं शक्तियों की स्थिति की जानकारी या ज्ञान-सवेदना का अभाव है। इस अभाव के फलस्वरूप, मानव-मुलभ आशात्मक भविष्यवाद का एकमात्र आधार बच जाता है जहाँ मनुष्य मनुष्य हो जाता है। यह सवेदनात्मक व्यक्ति-मानव अपनी सवेदनाओं के सामान्यीकरण के द्वारा ही मुक्ति और दायित्व (उन्हीं के शब्दों में) के प्रयास करेगा।

श्री भारती को यह जानना चाहिए या कि भिन्न-भिन्न वर्गों में मुक्ति या दायित्व की कल्पनाएँ भिन्न-भिन्न होती हैं। दायित्व की जो कल्पना एक धर्मिक की है, वह धर्मिक की नहीं। जो मजदूर की है वह पूँजीपति की नहीं। मौजूदा जनतन्त्रात्मक प्रणाली द्वन्द्व-प्रणाली है। कामायनी में इसी अपन आत्मनिवेदन में, रहस्यात्मक शब्दावली में ही क्यों न सही, इसे स्पष्ट रूप से प्रकट करती है। इस द्वन्द्व में 'दायित्व' और 'मुक्ति' और 'मर्यादा', यहाँ तक कि 'मानवता' की कल्पना भी भिन्न-भिन्न है।

इसलिए, जिन 'दायित्व' और 'मुक्ति' की कल्पना को सम्यता के अवलम्ब के रूप में श्री भारती प्रकट करते हैं, वह व्यक्ति-मानव की एक शुभेच्छा में एक रूप, किन्तु विभिन्न वर्गावस्थाओं में भिन्न स्वरूप है। श्री भारती का आशात्मक भविष्यवाद एक बहुलावा है। वह उल्लास इसलिए है कि उसमें सामाजिक रूपान्तर के किसी ठोस वैज्ञानिक आधार का अभाव है।

डॉ. देवराज को ग्रन्था युग पढ़कर, कामायनी की याद आयी। यह स्वाभाविक

है, किन्तु अन्धा युग का लेखक दार्शनिक नहीं है। कामायनी में विचारों और अनुभवों के सामान्यीकरणों का दर्शन है। उसकी आलोचना एक दार्शनिक की समीक्षा-बुद्धि प्रकट करनी है।

श्री भारती की आलोचना एक उत्पीड़न-विवेक का विस्फोट है। प्रकृति, दिशा और जीवन-अनुभवों की दृष्टियों से ये दो कवि भिन्न भिन्न क्षेत्रों और स्तरों के हैं।

अन्धा युग नयी साहित्यिक पीढ़ी का एक अत्यन्त मूल्यवान और महत्वपूर्ण प्रयास है—एसा प्रयास जिस पर व्यापक बहस होना आवश्यक है। हम इस कृति के लिए श्री भारती का अभिनन्दन करते हैं।

[बसुपा, दिसम्बर 1958, में प्रकाशित]

## सुमित्रानन्दन पन्त : एक विश्लेषण

यद्यपि पन्तजी आज हिन्दी के ज्येष्ठतम कवियों में से हैं, मुझे प्रतीत होता है कि वे अभी भी तरुण हैं। तन्मय व्यक्तित्व में कृतिरस का जो साहस होता है, और अपने को सतत विकसमान बनाय रखने के लिए जो संवेदनशील जागरूकता रहती है, वह पन्तजी में भरपूर है। इसका मुख्य कारण यह है कि पन्तजी में ऐतिहासिक अनुभूति है, जो हिन्दी के वर्तमान काव्य-क्षेत्र में कम दिखायी देती है। ऐतिहासिक अनुभूति वह कीमती है जो मनुष्य का सम्बन्ध सूर्य के विस्फोटकारी केन्द्र से स्थापित कर देती है। यह वह आदू है जो मनुष्य को यह महसूस कराता है कि विश्व-परिवर्तन की मूलभूत प्रक्रियाओं का वह सारभूत अंग है। ऐतिहासिक अनुभूति के द्वारा मनुष्य के अपने आयाम असीम हो जाते हैं—उसका दिक और काल उन्नत हो जाता है। ऐतिहासिक अनुभूति के कारण ही, पन्तजी विश्व-परिवर्तन के वर्तमान क्षणों को 'ब्रह्म अहम्' की संज्ञा दे सके। उनके लिए ऐतिहासिक प्रक्रिया एक कास्मिक प्रोसेस हो गयी। किन्तु, पन्तजी की इस ऐतिहासिक अनुभूति के पीछे उनकी मनोरचना सम्बन्धी कौन सी मूलभूत प्रवृत्ति छिपी हुई है?

पन्तजी में वास्तव ने प्रति विशेष उन्मुखता रही आयी। प्राकृतिक सौन्दर्य उन्हें केवल उपमाएँ और रूपक ही नहीं देता रहा, वह पूरे रूपाकार के साथ उनके सम्मुख उपस्थित होता आया। उनके यौवनोन्मेषकाल में, प्राकृतिक सौन्दर्य उनके लिए एक वातावरण स्थिति और परिस्थिति लेकर आया। नि मन्देह, पन्तजी में कोमल संवेदनाओं में आप्नुत एक विशेष प्रकार की अन्तर्मखता थी। शायद, यह कल्पना-वृत्ति की कोमल और आत्यन्तिक तीव्रता के कारण रही हो, अथवा घात में संवेदनाएँ प्राप्त कर, फिर उन्हें मात्र मनोमय बनाकर, उनमें लीन रहने की वृत्ति के कारण रही हो—कहा नहीं जा सकता। किन्तु यह सत्य है कि संवेदनाओं के मूल बाह्य स्रोतों के प्रति वे उन्मुख थे। जिस विशेष अर्थ में पन्तजी प्रकृति-सौन्दर्य के कवि हैं, उस अर्थ में, उदाहरणतः, प्रसादजी नहीं। प्रसादजी प्रकृति के

रूप-सौन्दर्य को आत्मसात् करते हैं, किन्तु मुख्यतः, मानव-प्रसंगों के बीच उद्भूत भावनाओं के वर्णन में वे उन प्रकृति-रूपों को छोड़कर ले आते हैं, क्योंकि 'प्रकृति-सौन्दर्य' मुख्यतः उनका कार्य-विषय नहीं, मानव-भाव कार्य-विषय है। प्रकृति-सौन्दर्य, माधारणतः, प्रसादजी के लिए काव्य का उपादान है। पन्तजी के लिए सर्वत्र ऐसा नहीं है। प्रसादजी, वस्तुन, अन्तर्मुख कवि हैं। वे भावों को इस प्रकार अनुभूत करते हैं, इस तरह पहचानते हैं, जैसे हम अपने घर की भीत, टेबिल, दवात, छड़ी, आदि वस्तुएँ अच्छी तरह जानते हैं। भाव मानव-प्रसंगों के बीच पैदा होत हैं। जिस प्रकार मानव प्रसंग उलझे हुए होते हैं, उस तरह भाव भी। भाव चाहे जितने ग्रन्थिल क्यों न हों, प्रसाद में ऐसी विश्लेषणप्रधान मर्म-दृष्टि थी कि जो उन भावों को, सारी जटिलता और समग्रता के साथ, किन्तु फिर भी जहाँ तक बने वहाँ तक सरलीकृत रूप में, विश्लेषित और सश्लेषित रूप में, चित्रित करती थी। प्रसादजी की अन्तर्मुखता इतनी गहन थी कि वे अपने अन्तर्जगत् में उपस्थित भावों को, उनके भेद और अभेद को, रूपों और गुणों को बहुत अच्छी तरह पहचानते थे। इसलिए वे समष्टि-चित्रों द्वारा उन्हें सश्लेषित रूप में, अथवा उपमा-विधान, प्रतीक-विधान द्वारा विश्लेषित रूप में अंकित कर सकते थे।

मैं प्रसादजी और पन्तजी की तुलना इसलिए कर रहा हूँ कि मेरी बात स्पष्ट हो, और इन दो प्रभावशाली कवियों के काव्य-स्वभावों की विशेषताएँ सामने आ जायें। मैं दोनों के काव्यगुणों के उत्कर्ष-स्तर की बात नहीं कर रहा हूँ। काव्य में प्रकट कवि-स्वभावों पर प्रकाश डालने का यह प्रयास है। मैं यह कहना चाहता हूँ कि प्रसादजी जिस अर्थ में अन्तर्मुख कवि है, उस अर्थ में पन्तजी नहीं। अन्तर्मुखता के बिना अपने ही भावों का स्पष्ट दर्शन, उनकी जटिलता और समग्रता का आकलन, तथा उनकी विश्लेषित और सश्लेषित अभिव्यक्ति असम्भव है। ऐसी अभिव्यक्ति प्रसादजी के पास है, जो पन्तजी के पास नहीं। पन्तजी अन्तर्मुख कवि नहीं है—अथवा उनकी अन्तर्मुखता बहुत क्षीण है। पन्तजी अपने भावों को न केवल सरल रूप में रखते हैं, बरन् उनकी मात्रा भी बहुत कम होती है, और साथ ही उनका आवरण भी। पन्तजी के काव्य में हम समय-असमय दिखायी ही नहीं देता। हाँ, कहीं-कहीं कल्पना का अतिरेकपूर्ण आवरण हम अवश्य प्राप्त होता है। वे मात्र निवेदन करते हैं। उनका काव्य अधिकतर निवेदनात्मक है। सच तो यह है कि पन्तजी अन्तर्तम के गहन भाव-दृश्यों के चित्रकार नहीं हैं। वैसी अन्तर्मुखता और विश्लेषण-मयी दृष्टि उनके पास है ही नहीं। वे प्रकृति चित्रों के अतिरिक्त मनोदशाओं और मन स्थितियों के गीतकार रहे हैं। वे सांकेतिक-सूचक अर्थप्रवण शब्दों और प्रतीकों द्वारा उन स्थितियों और दशाओं को इस प्रकार प्रेषित करते हैं कि पाठक उन्हीं मन स्थितियों और मनोदशाओं की संवेदनमय धुन्ध में खो जाता है, उस संवेदनमय धुन्ध को आत्मसात् करता है। ऐसी कविताओं का स्वर, निःसन्देह, मन स्थितियों का सवाहक होता है। प्रसादजी ने कभी स्वर नहीं साधा। स्वर द्वारा मन स्थिति अन्यो में संजमित होती है। अन्तर्तम के गहन भाव-दृश्यों में उलझने की क्षमता और फुर्सत हर एक में नहीं होती। पाठक, भाव-दृश्यों का विशेषज्ञ पण्डित नहीं होना चाहता। पन्त उसे सहज रूप से विश्लेषित और सश्लेषित भाव-दृश्य नहीं देते, बरन् मन स्थिति और मनोदशाएँ प्रदान करते हैं। वह उनमें अभिभूत हो जाता है। पन्तजी की लोकप्रियता का यही रहस्य है। अपनी

मन स्थिति और मनोदशा को अन्यों में सन्निहित करने की उनमें अद्भुत क्षमता है। प्रसादजी की बहुत-सी कविताओं के लिए (निसन्देह कुछ को छोड़) साहित्य-विशेषज्ञों की सहायता लेना आवश्यक है। इसीलिए आजकल, शायद, यूनिवर्सिटियों में प्रसादजी को ज्यादा महत्त्व दिया जा रहा है।

पन्तजी के काव्य का यौवनोन्मेष काल प्रदीर्घ है। उनकी कविताओं में ताजगी और नवीन भूमिमा रही आयी। किन्तु दसियों साल बाद, राष्ट्रीय स्वाधीनता के अनन्तर के काल में, उनकी कई कविताओं में पुरानी गूँजे दिखायी दी। पुराने भाव सशोधित परिवर्तित रूप में आये, और उनके साथ जुड़ी हुई पुरानी शैली और पुराने चित्र भी कुछ फेरफार के साथ अवतरित हुए। हाँ, यह सच है कि उन्होंने बहुतरे नये प्रयोग किये, उनमें ताजगी है। प्रयोगों में कवि का साहस और अप्रसर होनवाली प्रतिभा की सूचना भी मिलती है। किन्तु प्रकृति-चित्रा मन-स्थितियों और मनोदशाओं को प्रकट करने की क्षमता रखनेवाला उनका पुराना शिल्प नये का भार वहन न कर सका। सच तो यह है कि विशेष प्रकार के भावों को प्रकट करते रहने से उन भावों में अभिव्यक्ति की आदत पड़ जाती है। उन भावों से जुड़े हुए चित्र, भूमिमा तथा शब्द-सम्पदा आप ही-आप आवृत्त और पुनरावृत्त होने लगती है। तब उनमें ताजगी नहीं रह जाती। वे भाव और उनकी अभिव्यक्ति कच्ची-शब्द रिप्लेन्स का रूप धारण कर लेती है। अभिव्यक्ति में यान्त्रिकता आ जाती है।

चिदम्बरा में सन्निहित बहुत-सी मनोदशात्मक या प्रकृति चित्रात्मक कविताओं में वह पुरानी प्रभाव क्षमता नहीं है। तब यह प्रतीत होता है कि मन स्थिति-व्यक्त कविताओं में भी, भावों की केवल रूपरेखा उपस्थित करने के बजाय कुछ और चाहिए। केवल निवेदनात्मक शैली से काम नहीं चलने का। चिदम्बरा में एक मज्ददार बात और हुई। भाव कई स्थानों पर मात्र एक दृष्टि, एक शब्द एक मुकाब को प्रकट करने लगे। भावों से सम्बद्ध जो चित्रावली बहुत पहले से चली आयी, वह छोटे-छोटे हरे-फेरे के साथ (भावना से अधिक अर्थात् अन्तःसमृद्धि में अधिक) केवल झुकाव प्रकट करने लगी। फलतः पन्त का बहुत-सा काव्य झुकाव का काव्य बनकर रह गया। वह मात्र दृष्टि-काव्य हो उठा, मन-काव्य नहीं। जहाँ-जहाँ इस प्रकार दृष्टि-काव्य प्रकट हुआ, वहाँ-वहाँ जीवन-मत्त्वों की रिवतता-सी प्रकट होने लगी। चिदम्बरा में ऐसी बहुत-सी कविताएँ हैं, जो इसी श्रेणी के अन्तर्गत आती हैं। इस श्रेणी की बहुत-सी कविताओं में मात्र गूँजे-छाएँ और कल्याण-कामनाएँ हैं, जो कवि द्वारा विकसित अपनी पुरानी सांस्कृतिक शब्दावली में प्रकट हुई हैं। इस श्रेणी में हम बहुत-सी उद्बोधनात्मक कविताएँ भी ढाल सकते हैं। इन्हीं कविताओं को देखकर लोग यह कहते हैं कि विचारों की जो उच्चता है, वह काव्य की भी उच्चता है, यह नहीं कहा जा सकता। ध्यान देने की बात है कि इन्हीं कविताओं में छन्दों का अनुरणन, चमत्कारपूर्ण भावसंगीत प्रस्तुत करने के बजाय, उबानेवाली एकस्वरता उत्पन्न करता है। मैं यहाँ काव्य-प्रभाव की दृष्टि में बात कर रहा हूँ।

अन्तर्मुखता के आपेक्षिक अभाव की पूर्ति के रूप में पन्तजी में वास्तव के प्रति सहज संवेदन-क्षमता है। शुरू में, प्रकृति-सौन्दर्य के चित्रण में तो वह प्रकट हुई ही, उस वास्तव अनुरोध ने कवि को बाह्य जीवन-जगत् के प्रति प्रेरित किया।

प्रसादजी, एक अन्वेषक के रूप में, अपने ही उलझे मनोभावों के बाह्य सन्दर्भों को खोजते हुए, जीवन-जगत् के उलझाव का अध्ययन करते, चिन्तन द्वारा बाह्य-विश्लेषण और आत्म-विश्लेषण करते। जीवन-जगत् का अध्ययन करनेवाले अन्तर्मुख प्रसादजी के मन पर अपना खुद का बोझ था। पन्तजी वास्तव के प्रति संवेदनशील होकर, जब-जब तत्प्राति उन्मुख हुए, उनके मन पर अपना खुद का बोझ कभी नहीं रहा। प्रसादजी अपने खुद के बोझ के मन्दर्भ से ही जीवन-जगत् की तरह में घुसने का प्रयत्न करते। प्रसादजी की संवेदन-प्रणाली ही भिन्न थी। अत्यधिक अन्तर्मुखाता, तथा उस अन्तर्मुख लोक में विनाशितापूर्ण गहन श्रृंगारिकता, और इससे एकदम विद्युत् और विपरीत, आर्षे सांस्कृतिक अद्वैतवादी दण्डन, और उससे अनुप्राणित जीवन-मूल्य थे। उनके हृदय में इन दोनों प्रवृत्तियों की द्वन्द्व-स्थिति वर्तमान थी। बाह्य से प्राप्त उसकी संवेदनाएँ भी इतनी अधिक तीव्र थी कि संवेदना स्वयं उनके लिए वस्तुतः एक समस्या बन जाती थी। फलतः, अपनी संवेदना और संवेदनात्मकता पर उन्हें सोचना पड़ता था। अपनी मूलभूत चिन्तन-प्रवृत्ति के द्वारा, वे उन तीव्र संवेदनाघातों को समस्यात्मक रूप देते थे। इसीलिए प्रसादजी की वाक्याभिव्यक्ति उलझी हुई सी लगती थी।

इसके विपरीत, पन्तजी पर अपने निज का इतना जबरदस्त बोझ नहीं रहा। फलतः, वास्तव से उद्भूत संवेदनाएँ और वास्तव के प्रति उनकी प्रतिक्रियाएँ अधिक सरल और सीधी थीं। वास्तव का (मान लीजिए, प्रकृति-सौन्दर्य का) पन्त-कृत चित्रण भावों और संवेदनाओं के उलझाव के कारण उलझा हुआ न होकर, वास्तव के रंग-विरंगों के कारण उलझा हुआ हो सकता है। वास्तव की पूरी ताजगी, इसीलिए, पन्तजी के काव्य में है, चाहे वे सोनजुही के बारे में लिखें या हिमालय के सम्बन्ध में। यह ठीक है कि मनोदशा को व्यक्त करने के लिए पन्तजी तरह-तरह की कल्पनाएँ लाते हैं अथवा वे प्रकृति के रूपों द्वारा संवेदित भावों का व्यक्त करने के लिए अनेकानेक कल्पना चित्र प्रस्तुत करते हैं। बहुत सम्भव है कि ऐसी कुछ कविताओं में पाठन को उलझाव मालूम हो। किन्तु वाक्याभिव्यक्ति की साकेतिकता का यह अर्थ नहीं है कि कवि-मन में उपस्थित जो जटिल भाव-समुदाय है, वह सारा-का-सारा दृश्यमान होना चाहता है। इसके विपरीत, पन्तजी सकलता द्वारा बात करके छुट्टी पा लेते हैं।

सब से यह है कि निज का बोझ कम होने से, तथा अन्तर्मुखता के सापेक्षिक अभाव के फलस्वरूप, पन्तजी को, शायद, अन्तर्स्थित भावों का आवलन-अध्ययन कम ही है। फलतः, जहाँ-जहाँ उनके काव्य में संवेदन की ताजगी कम है, वहाँ-वहाँ भाव-दृश्य भी दुर्बल हैं। किन्तु जहाँ-जहाँ उनके काव्य में संवेदना की ताजगी है, वहाँ उनके शब्द बोलने लगते हैं, छन्द नाचने लगते हैं, भाव चमकने लगते हैं। ऐसे क्षणों में, जब वे छन्द को चीखट में सारभूत जीवन-तथ्य भी जमा देते हैं, तब भी उस कविता में एक खास काट का ज्योतिर्मय सौन्दर्य उत्पन्न हो जाता है—इसलिए कि उसमें भी एक ताजगी होती है। मुझे बार-बार लगता है कि पन्तजी की संवेदन-क्षमता, अर्थात् नव नवीन संवेदनाओं को उनकी अपनी प्रफुल्लता और ताजगी में ग्रहण करने की उनकी ताकत, ही ऐसी है जो उन्हें वास्तव की तरफ ले जाती है—बाह्य वास्तव की ओर। व जब बाह्य वास्तव की ओर जाते हैं और जब वे उसका अध्ययन करने लगते हैं, तब उनके मन पर उनका

आना कोई दोष नहीं होता। वे वास्तव के सौन्दर्य अथवा उसके प्रभावकारी रूप की ओर निरहम् तथा मुक्त भाव से जाते हैं और उस वास्तव द्वारा दी गयी सवेदनाओं को खूब ग्रहण करते हैं। इसीलिए मैं कहता हूँ, पन्तजी बुनियादी तौर पर ऐंस्टीट हैं।

यदि यह सच है तो क्या कारण है कि पन्तजी ऐकान्तिक से प्रतीत होते हैं। यद्यपि उनके काव्य में प्रगतिशील भाव-धारा दृष्टिगत् होती है, और वास्तवोन्मुखता भी प्रकट होती है, किन्तु साथ ही ऐकान्तिक वातावरण दिखायी देता है। यदि मान लिया जाय कि पन्तजी में वास्तवोन्मुख रहने की प्रवृत्ति है, तो उनका व्यक्तित्व अधिक मार्बेनिक और सर्वभक्त होना चाहिए। किन्तु, उक्त निष्कर्ष निराधार है। पहली बात तो यह है कि पन्तजी की वास्तवोन्मुखता की जितनी भी, जो भी, प्रवृत्ति है, वह लालन-पालन, परिवार, वर्ग, स्वयं के जीवनानुभव परिस्थिति आदि-आदि से सीमित तो है ही, साथ ही वह मनोरचना से भी सीमित है। जीवन-अस्तित्व की रक्षा तथा विकास के घनघोर सघर्ष में पड़कर यह मनोरचना अधिकाधिक वास्तवोन्मुख हो भी सकती थी। प्रसाद और उनमें अधिक निराला को जीवन-सघर्ष के अपने-अपने ढंग के अनुभव हैं। प्रसाद-जैसा गहन अन्तर्मुख कवि भी हिन्दुगी में पाये जानेवाले उत्तार-चढ़ाव के द्वारा, और अपने व्यवसाय के अनुभवा द्वारा, जीवन-जगत में अधिकाधिक सम्बद्ध होकर, अपने युग के सारभूत मनोभावा को और सारभूत विशेषताओं को प्रकट कर गया। प्रसादजी का जीवन-चिन्तन उनके अपने ठोस अनुभवों पर आधारित है। जीवन के विविध क्षेत्रों का और अनैतिक मानव-प्रसंगा का जितना अनुभव प्रसादजी को था, उतना पन्तजी को प्राप्त नहीं हो सका। फलतः, प्रसादजी की बुद्धि विश्लेषणप्रधान और करूपना सश्लेषणप्रधान होती चली गयी। इन अनुभवों के ठोस आधार पर ही उनके अन्त-करण में एक ज्ञान-व्यवस्था निमित्त हुई, यद्यपि इस ज्ञान-व्यवस्था के निर्माण में उनकी मूलभूत दार्शनिक जिज्ञासा का भी बहुत कुछ हाथ था। संक्षेप में, अत्यन्त अन्तर्मुख मनोरचना, जो प्रसादजी ने पायी थी वह विशद होती गयी।

इससे पूर्व, पन्तजी में वास्तव के प्रति जो सवेदन-क्षमता है, उस पर, मूलतः अपना निज का दोष नहीं होने से वह वास्तव के प्रति अधिकाधिक उन्मुख होती गयी। वास्तव की सवेदना नहीं पन्तजी के मनोजगत् को विशदतर किया। किन्तु, वास्तव का उनके अन्त-करण से जो सम्बन्ध रहा, वह अधिकतर मनोमय ही है। वास्तव से उनका सम्बन्ध द्वन्द्वात्मक सघर्षात्मक नहीं रहा। इसके विपरीत, निराला और प्रसाद को अपने अपने ढंग में, अपनी अपनी दिशा में, द्वन्द्वात्मक स्थिति में आना पड़ा। वास्तविक जीवनानुभव की जितनी सम्पन्नता निराला और प्रसाद में है (महादेवी में भी), उतनी उस हद तक उस मात्रा में पन्तजी के पल्ले नहीं पड़ी। कर्म ही में बौद्धिक विश्लेषण-शक्ति बढ़ती है, इसमें सन्देह नहीं। प्रसादजी ने सारस्वत सभ्यता का निर्माण करनेवाली इटा को बुद्धिवादी बताया है। मुझे कहन दीजिए कि इस प्रकार के सघर्ष की, अर्थात् जीवन-सघर्ष की, आपेक्षिक अपेक्षा ने तथा स्वाभाविक ऐकान्तिकप्रियता ने, याह्य वास्तव से पन्तजी के सम्बन्धों के आस-पास एक गोल मीमा-रेखा खींच दी। पन्तजी के काव्य का जो विकास हुआ है, उस विकास की अपनी एक निश्चित सीमा है। उस सीमा के घेरे के भीतर, पन्तजी ने वास्तव के प्रति जो प्रतिक्रियाएँ की, और उस वास्तव ने उन्हें जो सवेदनाएँ प्रदान



की, उनमें ऋजुता मज्जुलता तथा एकरैखिकता है, जटिलता नहीं, वक्र-तिर्यक् रैखिकता नहीं, ग्रन्थिलता नहीं। बगैर झगड़े के, वह सीधा-साधा आमना-सामना है, परस्पर-उन्मुखता है।

व्यक्तिगत जीवन के भयानक उतार-चढ़ाव और पीड़ादायक सघर्षों द्वारा मन बुरा जाता है। बाहर के उलझाव भीतर के उलझाव बन जाते हैं। यद्यपि जीवन एक ओर अधिक अनुभवमग्न हो जाता है, साथ ही बौद्धिक-शक्ति भी बढ़ जाती है, किन्तु आत्मजगत् ज्यादा उलझ जाता है। इसका कारण यह है कि ये व्यक्तिगत जीवन-सघर्ष सोद्देश्य, सहेतुक, आत्मविकास के सघर्ष नहीं होते। प्रगतिमूलक प्रगतिकारक सघर्ष और होते हैं, स्थिति-रक्षा के सघर्ष में जीवन-शक्ति का अप-व्यय होता है। निराला का सघर्ष स्थिति-रक्षा का सघर्ष है। प्रसाद को अपने जीवन-क्षेत्र में जो सघर्ष करना पड़ा वह भी इसी प्रकार का है। पूँजीवादी समाज में व्यक्ति को अपनी स्थिति-रक्षा का सघर्ष करना ही पड़ता है। साम्यवादी समाज में ऐसा नहीं होता। स्थिति-रक्षा-मग्न सघर्ष की उग्रता से, अन्तर्जगत् में तीव्र भावनाओं, इच्छाओं, उद्वेगों, मनस्तापों और ज्ञान-तत्त्वों का ऐसा अद्भुत सम्मिश्रण हो जाता है कि बाह्य वास्तव के प्रति मन की प्रतिक्रियाएँ तीव्र किन्तु सम्मिश्र, आवेगात्मक किन्तु ग्रन्थिल, अनुभवात्मक किन्तु बौद्धिक, ज्ञान-सम्पन्न किन्तु कल्पमायुक्त, होने लगती हैं। वास्तव-रूप को निरपेक्ष भाव से देखने, और निरपेक्ष भाव से तद्वारा उत्पन्नित सवेदनाएँ ग्रहण करने के स्थान पर, मन उस वास्तव पर लड़ जाता है, घुस जाता है, अथवा उन सवेदनाओं को उनके यथार्थ रूप में ग्रहण करने के बजाय उन्हें मग्नादित और सशोधित करके स्वीकार करता है। चिन्तन तथा अनुभव के फलस्वरूप हृदय में जो ज्ञान व्यवस्था निर्मित हो गयी होती है, वह ज्ञान-व्यवस्था भी, सवेदना-ग्रहण में हस्तक्षेप करती है, अर्थात् वह ज्ञान-व्यवस्था भी बाधास्वरूप बन जाती है। संक्षेप में, मन को उलझा देनेवाली परिस्थितियाँ पन्तजी के जीवन में भी आयीं हों, तब भी उन परिस्थितियों ने अपनी एक सतत परम्परा कायम नहीं की थी। फलतः, पन्तजी पर निज का बोझ कम था। वास्तव के प्रति उनकी उन्मुखता अधिक मुक्त और स्वच्छ थी। इसका फल यह हुआ कि जहाँ-जहाँ सवेदनाएँ ताज़ी हैं, यानी जहाँ कवि ने उन सवेदनाओं को सीधे-सीधे उतारा है, वहाँ उनकी कविताओं में एकताजगी पैदा हो जाती है, हो गयी है। किन्तु इसके साथ ही एक बात और हुई है। वह यह कि व्यापक जीवन-जगत् के अनुभवप्रसूत आकलन में कवि पर छायें अपने निज के बोझ में जो ग्रन्थिलता उत्पन्न हो जाती है—चाहे आप उसे चिन्तनप्रधान दार्शनिकता का नाम दीजिए, चाहे और कुछ—वह ग्रन्थिलता भी पन्तजी में नहीं है, न तत्सम्बन्धी दार्शनिक ज्ञान-व्यवस्था का बाध। दूसरे शब्दों में, मुक्त और निरहंकार भाव से, निर्मल और निस्वभाव से, वास्तव की ओर जाने के जो फायदे हो सकते हैं, वे सारे लाभ पन्तजी को मिले।

जिस प्रकार पन्तजी एक ओर ऐस्थीट हुए, उसी प्रकार, दूसरी ओर, पन्तजी मार्क्सवादी विचारों के प्रभाव में आये। वास्तव के अपने रूपाकार से मोहित पन्त, वास्तव ही का तकाजा सुन भी सकते थे—अन्यमनस्क होकर नहीं, तन्मनस्क होकर। हाँ, ये दो वास्तव अलग-अलग घ्रेणियों और स्तरों के वास्तव थे। अन्य-मनस्क वह होता है जो अपने में खोया हुआ हो। अपने में गहरे अथाह खोये रहने का गम्भीर सामर्थ्य जो प्रसाद में था वह पन्त में नहीं—यह स्वयं दोनों का काव्य

ही सूचित करता है। वास्तव का जो स्वरूप था, उसे पन्त ने पूरा करना चाहा। पन्तजी की सहज कविमूलक सहानुभूति थी जनगण के प्रति। पन्तजी का राष्ट्रवाद इसी प्रकार प्रकट हुआ। 'भारतमाता ग्रामवासिनी' से लेकर, तो आगे 'तुम हँसते-हँसते वृष्ण बन गये मन मे, जनमगल हित है' तक जो जनोन्मुख भावनाएँ पन्तजी ने प्रकट की, वे उनकी सहज सहानुभूति ही का विस्तार थी। वास्तव की सवेदना में पन्त ने अपनी ओर से कुछ नहीं मिलाया, उसका कोई रासायनिक घोल तैयार नहीं किया, उसका कोई मन पूर्वक सम्पादन-संशोधन नहीं किया, और फिर उनकी यथामति यथावृत्ति यथाइच्छा व्याख्या और पुनर्व्याख्या करने नहीं बैठे, और तदनन्तर व्याख्यात्रा के कूटस्थ शीर्ष पर बैठकर उन सवेदनाओं की काट-छाँट करने का खतरा उन्हाँ नहीं किया। उन्होंने निर्मम और मुक्त भाव से वे सवेदनाएँ ग्रहण कीं, और इस प्रकार अपने हृदय का विस्तार किया। फलतः, वे कई दार्शनिक पूर्वग्रहों से बच गये। या यों कहिए कि वास्तव के प्रति उनकी सहानुभूति के मार्ग में आन लायक उनके पास कोई दार्शनिक सम्भार नहीं था। यद्यपि पन्तजी के पास शुरू ही से अद्वैतवादी भावधारा थी, किन्तु, वस्तुतः, वह उनके भीतर बौद्धिक ज्ञान-व्यवस्था के ऐम रूप में नहीं थी जो उनके दिमाग के दरवाजे बन्द कर सके, और दिमाग की समुद्र-चो म दिग की देवा दे। संक्षेप में, पन्तजी का अद्वैतवादी रङ्ग, मूलतः, एक दार्शनिक भावुकता का ही रूप हो सकता था।

वास्तव में पन्तजी का जाहार्दिक सम्बन्ध था, वह दार्शनिक कृष्णाओं में रहित था। फलतः, वे मुक्त-मन और मुक्त-हृदय होकर वास्तव में समागम कर सके। अभी लिए मार्क्सवाद का पन्थ उनक लिए ऋजु पथ था। उन्हें चीज साफ दिखनी थी। मार्क्सवाद के विरोध में तर्कों का चक्रव्यूह और दृष्टियों का विवर जो औरों को दीखते थे, उन्हें नहीं, क्योंकि वे वस्तु देख रहे थे। वस्तु स्वतः प्रमाणित है। वह है आज की पूँजीवादी सभ्यता, जिसका नाश आवश्यक है, तभी जन-मुक्ति सम्भन है। पन्तजी मार्क्सवाद के प्रति बौद्धिक ढंग से आकर्षित नहीं हुए, बरन् सवेदनात्मक मार्ग से चलकर, अर्थात् भावानुभूति द्वारा, आकर्षित हुए। भौतिक जीवन का पक्ष मार्क्सवाद द्वारा, और अन्तर्जीवन का पक्ष उच्च नैतिक-आध्यात्मिक गुणों द्वारा, अध्यात्मवाद द्वारा, निष्कण्टक और समृद्ध होगा, ऐसा उनका विश्वास रहा था। पन्तजी का अध्यात्मवाद, वस्तुतः, आध्यात्मिक-गुणसम्पन्नतावाद है, उच्च मानवीय गुणसम्पन्नतावाद है। वह बौद्धिक दार्शनिक ज्ञान-व्यवस्था का कोई शिकजा नहीं है। उनका मार्क्सवाद जनगण के प्रति उनकी सहज सहानुभूति ही का वास्तववादी विस्तार है।

अतः पन्तजी का वास्तविक जीवन — जो कि — — — — — त, बुद्धि प्राण इससे एक ओर विचरण नहीं पन्त में नहीं।

प्रसादजी को वह क्षमता नि सन्देह महत्त्वपूर्ण है। किन्तु दूसरी ओर, पन्तजी को यह लाभ भी हुआ कि वे वास्तव के आग्रह को तर्कों द्वारा झूठला नहीं सकत। सत्य और अहिंसा के नाम पर फसनवाले वर्गीय स्वार्थों को वे अपनी आँखों से ओझल नहीं कर सकते। प्रसादजी कामायनी में मनु के अन्याय और अत्याचार से पीड़ित जनता के मुँह से ऐम शब्द कहलवाते हैं, जिनसे यह स्पष्ट होता है कि

जनता की मांगों के सम्बन्ध में प्रसादजी के क्या खयाल थे। प्रसादजी की सहानुभूति शोषितों के पक्ष में बहुत कम थी। यद्यपि उन्हें शोषण को बुरा तो कहना ही पड़ता था, फिर भी शोषितों के पक्ष में उनकी सहानुभूति इतनी गहरी नहीं थी कि वे उनके जीवन का भी चित्रण करें, अथवा भावुक होकर उनकी दीन-दरिद्रावस्था पर प्रकाश डालें। इसके स्थान पर, वे तो यह कहते थे

श्रम-भाग वर्ग बन गया जिन्हें  
अपने बल का है गर्व उन्हें।

प्रसादजी दार्शनिक थे। उनकी दार्शनिक ज्ञान-व्यवस्था ही ऐसी थी जो वर्तमान सम्यता-स्थिति की विपमताएँ कम करने का उपाय तो बताती थी, किन्तु आमूल क्रान्तिकारी परिवर्तन का ध्येय नहीं रख सकती थी। यह ठीक है कि प्रसादजी की मृत्यु बहुत पहले हुई। किन्तु यह भी सही है कि उनके जमाने में रूसी क्रान्ति हो चुकी थी, भारतीय साहित्यिक क्षेत्रों में ताल्लस्तॉय का प्रभाव था, प्रेमचन्द मौजूद थे, राष्ट्रीय क्षेत्र में रामपन्थी समाजवादी विचार-धारा चल चुकी थी। प्रसादजी के जमाने में रवीन्द्र की कविताओं में कृष्ण-श्रमिकों

को मरा अपना खयाल है कि प्रसादजी  
कठोर हो गयी थी कि वास्तव की

ताजी सवेदनाओं, ताजे भावों और प्रतिक्रियाओं में वह हस्तक्षेप करती थी। प्रसादजी की दृष्टि में, बाह्य वास्तव के तत्वांशों से अपने भीतरी ज्ञान का तत्वांश अधिक महत्वपूर्ण और निर्णयात्मक था।

इसके विपरीत, पन्तजी के भीतर की सत्त्व व्यवस्था, बाह्य सवेदनाओं का सम्पादन सशोधन न कर उन्हें उनके वास्तविक रूप में सारी ताजगी के साथ ग्रहण करती थी। वह उनके हृदय में विस्तार भरती चलती [थी]। हृदय के विस्तार का दूसरा नाम सहानुभूति है। पन्तजी में अद्भुत सहानुभूति-क्षमता है। जनगण के प्रति उनकी सहानुभूति बौद्धिक नहीं है, छिछली नहीं है सतही नहीं है। वह बहुत गहरी है। उसी की यह शक्ति थी कि उसने पन्तजी को नये मार्ग पर लाकर खड़ा कर दिया। पन्तजी की अपनी वर्ग-स्थिति तथा जीवन-यापन-पद्धति के फलस्वरूप, उनके और जनता के बीच में जो दूरी है वह उस सहानुभूति शैली में भी व्यवत होती है। किन्तु उनकी सहानुभूति में निर्णय-क्षमता है, विवेक है, हादिक गुण है। उसी सहानुभूति के फलस्वरूप पन्तजी को वह दृष्टि मिली जिसे मैं ऐतिहासिक अनुभूति कहता हूँ। प्रसाद में, ऐतिहासिक नाटका की रचना के चावजूद वह ऐतिहासिक अनुभूति नहीं थी। ऐतिहासिक अनुभूति बदसल हुए जगत् के विकास-क्रम तथा उसकी दिशा की अनुभूति है, जनता के पक्ष-समर्थन की अनुभूति है। पुस्तकों के अध्ययन के कारण पन्तजी में यह ऐतिहासिक अनुभूति उत्पन्न नहीं हुई, वरन् इस ऐतिहासिक अनुभूति के कारण उन्होंने मार्क्सवाद को निकट रहना पसन्द किया। उनकी ऐतिहासिक अनुभूति उनकी सहानुभूति ही का विस्तार है, जो विश्व घटनाओं के आकलन और मनन के फलस्वरूप और भी विशद हुई।

यह सहानुभूति तथा उसी का ही विशद विस्तार, अर्थात् ऐतिहासिक अनुभूति पन्तजी को जीवन के वैविध्यपूर्ण क्षेत्रों की ओर ले गयी। व्यापक जगत्-जीवन के विभिन्न प्रश्नों पर उन्हें मनन करना पड़ा। ऐसे प्रश्नों की ओर भी उनका ध्यान गया जो उनके अपने समाज-क्षेत्र में प्रचलित विचारधाराओं का अंग बन गये थे।

ग्राम्या मे उनकी बहुत-सी कविताएँ वैचारिक थी। परवर्ती विकास-दशा मे ऐसी अनेक कविताएँ लिखी गयी, जिन्हें हम वैचारिक कह सकते हैं। इनमे से कुछ में इस बात के दर्शन मिलते हैं कि पन्तजी अनेक दृष्टियों मे से एक दृष्टि अपनाने के मिलसिले मे, उन दृष्टियों मे, वैचारिक धरातल पर, उलझ रहे हैं। रूपको

ना कि काव्य

बस की बात

प्रस्तुत किये

जा सकते हैं। किन्तु प्रश्न है विचारों की काव्य-प्रभावोत्पादकता का ही। सच बात तो यह है कि पन्तजी मे कविस्वभावोचित चिन्तन है, जो वस्तुतः उस चिन्तन से पृथक् होता है, जिसे हम विश्लेषणमूलक बौद्धिक चिन्तन कहते हैं। पन्तजी के कवि-स्वभावोचित चिन्तन को हम भाव-दृष्टि ही कह सकते हैं।

जहाँ जिस क्षेत्र मे, जीवनज्ञान मे युक्त भावना का प्राप्तिपूर्ण आधार है, वहाँ विचारात्मकता प्रभावोत्पादक हो उठती है। उस परिस्थिति मे कि जब भावना का प्रत्यक्ष रसाद्रो आधार नहीं है, किन्तु सुस्पष्ट जीवन-नय्यों के ठोस सन्दर्भ प्रधान और मूर्तिमान कर दिये गये हैं, वहाँ उन प्रभावोत्पादक सन्दर्भों से निष्कर्षित विचारात्मकता भी प्रभावोत्पादक हो जाती है। किन्तु जहाँ जीवन-नय्यों के ठोस और प्रभावोत्पादक सन्दर्भों की मूर्तिमानता प्रत्यक्ष नहीं है, और जहाँ केवल वैचारिक ऊहापोह हो रहा है, वहाँ वैचारिकता वाय्वरहित हो जायेगी। काव्य रूप मे भीमिम लिखना बहुत बड़ी कला है। मन्त ज्ञानेश्वर की ज्ञानेश्वरी ऐसा ही एक भीमिम है विस्तृत निबन्ध है। उसमे बौद्धिक दार्शनिक भाव विश्लेषित होकर बारीक-मे बारीक तत्त्वों मे विघटित हो जाते हैं, और उन सूक्ष्म तत्त्वों की कल्पना के माध्यम मे विशाल मे विशालतर बनाया जाता है। आध्यात्मिक भावना मे समुक्त होकर वे रसोत्सर्जक हो उठते हैं। किन्तु इससे उनकी स्पष्टता और मूर्तिमानता फीकी नहीं पड़ती। बौद्धिक विश्लेषण-शक्ति भावनानुभूति मे एकरस और एकरूप होकर जहाँ काम करती है, वहाँ भावना की अथाह गम्भीरता के माप-ही-माप, विश्लेषित भाव, तथा नश्लेपित भाव-दृश्य, सभी कुछ एक साथ प्राप्त होते हैं। संक्षेप मे, पन्तजी मे विचारात्मकता अधिन है, विश्लेषण-प्रधान दृष्टि (जिमे मैं बौद्धिकता कहना हूँ) बहुत कम। विचारात्मक भाव-दृश्यों के चित्रण के लिए, गहन गम्भीर जीवनानुभूति की सक्रिय सूक्ष्म आकलन-शक्ति और विश्लेषण-प्रधान बौद्धिकता चाहिए। विचार जब तब स्वानुभूति के अगार मे खुन्दनवत् न चमकें, तब तब उनमे वह शक्ति उत्पन्न नहीं हो सकती, जिससे बिना वे न केवल श्रीहीन हो जाते हैं वरन् पशु भी।

कविता विचारात्मक भी हुआ करती है, पन्तजी ने स्वयं इसके उत्कृष्ट प्रभावोत्पादक उदाहरण प्रस्तुत किये हैं। उन विचारात्मकता मे जीवन-मर्म झलक उठते हैं। विचार नहीं, वरन् वे जीवन-मर्म कवि की भाव-दृष्टि के रूप मे अवतर्गित होते हैं। चिदम्बरा मे ऐसे दर्शनों उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं, जिनमे काव्य प्रभावशाली विचारात्मकता है। उदाहरणतः, 'मृत्युञ्जय' नामक कविता लीजिए। 'ईश्वर को मरने दो, हे, वह फिर जी उठेगा, ईश्वर को मरने दो।' इस कविता मे जो विचारात्मकता है वह, वस्तुतः, एक भाव-दृष्टि की विचारात्मकता है। विचार स्वयं एक अनुभूति बनकर एक समष्टिविध प्रस्तुत

कर रहा है। उस शक्ति ने एक वैचारिक कल्पना है, जिसके भीतर एक भाव-दृष्टि झलकती है। साथ तो यह है कि जहाँ-जहाँ भी पन्तजी ने सहानुभूति के क्षेत्र का विस्तार किया है, वहाँ-वहाँ उनकी वैचारिकता भी काव्य-गुण-सम्पन्न हो उठी है। पन्तजी की सहानुभूति का जिस क्षेत्र में सहज विस्तार है, उस क्षेत्र में पाये जानेवाले विचारों की पन्तजी चमकीले मूल्यवान मणियों की भाँति एकत्र कर लेते हैं। वे विचार उनके लिए कान्तिमान रंग-रिरंगे मनोहर मणि हैं, जिनमें से जीवन की नव-नवोन्मेषमयी किरणें विकीरित हो रही हैं। जो काव्य जहाँ वही गद्यात्मक प्रतीत होता है, वहाँ-वहाँ प्रकट होनवाले विचारों में जीवन का ऐसा प्रणव्ड सन्दर्भ है कि वह सन्दर्भ ही दुःखमान होकर उन विचारों में एक चमक भर देता है। किन्तु इस विचारात्मकता के बावजूद, पन्तजी में वह गहन बौद्धिक विघ्लेपण प्रधान प्रवृत्ति नहीं है, जो अनुभूति के साथ एकप्राण एकरस होकर काव्य-दृश्यो के चमत्कार उपस्थित करती हो। संक्षेप में, पन्तजी की विचारात्मकता घटने में खाती नहीं है।

यह कहना ही पड़ेगा कि बहुत-सी, विशेषकर प्रदीर्घ कविताओं में जो विचारात्मकता है, उसने काव्य-सौन्दर्य पर आपात किया है। चाग तोर में उन कविताओं के साथ यह हुआ है, जिनमें पन्तजी किसी-न-किसी तरह ऊहापोह करग बैठ जाते हैं। पिछली बार, पन्तजी ने अपना काव्य-मार्ग बदला और नया टेक्नीक अपनाया। जहाँ-जहाँ उनकी सहानुभूति उठे तो भयो, उनकी गद्यात्मकता चमक उठी, छन्द नाचने लगे, भाव गुंज उठे, और विचार जगमगाने लगे। उनमें नयी ताज़गी आ गयी।

लगे, शिल्प में झोल

मिमी भी

हो गयी। उपमाएँ,

होकर

रह गये। काव्य की घड़ी टल गयी, मूर्त नितल गया, किन्तु काव्य चलता रहा, यूँही, यूँही।

साहित्य-विशेषज्ञों की प्रतिष्ठित भद्र श्रेणी से पुष्क, साहित्य मर्मज्ञ पाठकों का दल भी हुआ करता है, जो काव्य का रस प्राप्त करने के लिए साहित्य-विशेषज्ञों की राय पूछने नहीं जाना, न कवि महोदय ही से राय पूछता है। ऐसा साहित्य-मर्मज्ञ वर्ग हिन्दी में घटता जा रहा है। यह वर्ग साहित्य के भीतर से न केवल रस खीचना चाहता है, वरन् विवेक दीप्ति भी। मेरा ऐसा खयाल है कि पन्तजी का काव्य जीवन-विवेक प्रदीप्त करता है। उससे हम सीख ले सकते हैं, कुछ प्राप्त कर सकते हैं—रस के अतिरिक्त, रस से कुछ अधिक ठोस और स्पष्ट। संक्षेप में, पन्तजी हमें दृष्टि प्रदान करते हैं। उनके काव्य में मयत भाव, प्रबुद्ध प्रेरणा और ज्वलन्त ऐतिहासिक अनुभूति है। इसके अतिरिक्त, कुछ ऐसी जीवन-समस्याएँ उन्होंने उठायी हैं जो हमारे लिए महत्त्वपूर्ण हैं। पन्तजी का काव्य हमारे जीवन को समृद्ध बनाता है। क्यों बनाता है?

इसलिए कि उसमें न केवल ऐतिहासिक जागरूकता है, वरन् सामान्य मानव तक उठने की ऐसी क्षमता है कि जिस क्षमता में मानवी सुगन्ध है—व्यक्ति की नहीं, मनुष्य की। यह मनुष्य व्यक्ति नहीं है, व्यक्ति का सामान्योकरण भी नहीं है, समष्टि भी नहीं है। यह मनुष्य है साक्षात् जनगण, जो इस पृथ्वी पर सब क्षेत्रों में साहस और पराक्रम कर रहे हैं। जहाँ पन्तजी इस जनगण से एकीभूत होकर भावना-स्तर पर बात करने लगते हैं, तब जिस प्रकृति-सौन्दर्य का वे चित्रण करते

है उस सौन्दर्य में भी जन-जन के मुख झलकने लगते हैं। पन्तजी मानवतावादी नहीं। मानवतावाद एक अरूपवाद है, एक ऐब्स्ट्रैक्शन है। पन्तजी मनुष्यवादी है, जनवादी हैं। उनका काव्य इस नयी भावना से उद्दीप्त हो उठा है।

ध्यान रखिए कि छायावाद के कवि-चतुष्टय में से, प्रसादजी समाज और सभ्यता की व्याख्या करते हुए अरूप आध्यात्मिक सामरस्यवाद की ओर निकल गये, समारातीत रहस्यवाद की आनन्दमयी भूमि में विचरण करने लगे। महादेवीजी समाज और सभ्यता के प्रश्नों के चक्कर में ही नहीं पड़ी, काव्य द्वारा। केवल निराशाजी सघर्षानुभवों द्वारा आज की जनस्थिति की ओर उन्मुख हुए। एक पन्तजी ही हैं (निराशाजी के अतिरिक्त) जो अपनी विशुद्ध ऐतिहासिक अनुभूति के पन्थस्वरूप जनता के साथ है। आज जबकि नयी प्रयोगवादी कविता के कुछ क्षेत्रों में 'जनवाद' शब्द काव्याभिरुचि के बाहर समझा जाता है, पन्तजी दृढ़ता, धैर्य और साहस के साथ नये मार्ग पर अपने कदम बढ़ा रहे हैं। मेरा अपना यह खयाल है कि पन्तजी को बहुत कुछ करना और लिखना बाकी है। उनकी विकास-धारा अभी रुकी नहीं है। वह सतत प्रगतिमान है। ऐसी स्थिति में, मुझे कोई आश्चर्य नहीं होगा यदि वे अनवरत रूप से और और लिखते चल जायें। क्योंकि यह सही है कि युग की पुकार उनका लिए अपनी आरम्भ की ही पुकार है। वे हम प्रयोगवादियों से अधिक दूर तक देखते हैं। वे भविष्य के स्वप्नद्रष्टा हैं इसलिए कि, वस्तुतः, पन्तजी तरुण हैं, अपनी आयु क दावजुद। उनका तारुण्य, नि सन्देह, उन्हें नये मार्गों पर ले जायेगा, और आज वे जहाँ, वस्तुतः, द्वैत या द्विपक्षत्व देखते हैं, जहाँ वे द्विधा-पथ देखते हैं, वहाँ वे चल चलकर केवल एक पथ का ही अनुसरण करेंगे। और वह पथ मात्र जन-मार्ग होगा, इसमें सन्देह ही क्या है। आज का युग चमत्कारपूर्ण युग है, वह भय है, प्रेरणाप्रद भी। उसकी शक्ति और चमत्कार की विद्युत्-धाराओं में ऐतिहासिक अनुभूतिवाले पन्त जैसे कवि बच ही नहीं सकते, यह सन्देह के परे है।

[कृति, जुलाई 1960, में प्रकाशित। नयी कविता का आत्मसंघर्ष में संकलित]

## जो कुछ भी देखती हूँ : एक समीक्षा

यदि कोई लेखक पाठक के मनोजगत में एक मायालोक उत्पन्न कर दे तो आप क्या कहियेगा? यही न, कि लेखक चाहे अच्छा हो चाहे बुरा वह प्रभावोपादन अवश्य है? किन्तु अपनी एकाग्र रचना के द्वारा उक्त प्रकार का प्रभाव पाठक के मन पर छोड़ जानेवाले लेखक विरले ही होते हैं। पूरी रचनाएँ एक जगह मग्नयित होने पर पाठक को समग्र के निवृत्त पहुँचने का अवसर मिलता है। ज्यों-ज्यों पाठक समग्र के निवृत्त आता जाता है, उसके अन्तःकरण में झड़झड़ बढ़ने लगती है, और वे आगे-आगे अधिकाधिक आकर्षक होकर झलमलाने लगती हैं, तथा, अन्त में,

पाठक उनकी सहायता से कवि के पूर्ण अन्तर्व्यक्तित्व का एक स्व-कल्पित मानसिक चित्र बनाने में सफल हो जाता है। यदि पाठक सचमुच ही, अन्त में, ऐसा चित्र बनाने के लिए आकुल हो, और सचमुच बना सके, तो आप उसे क्या कहियेगा ? यही न कि लेखक ने पाठक के मन में एक ऐसा मायालोक उत्पन्न कर दिया है, जिसकी कोमलता और मिठास के, अथवा अन्य गुणों के, वशीभूत होकर पाठक कवि के अन्तर्व्यक्तित्व की कल्पना-मूर्ति खड़ी करने के लिए बाध्य हो जाता है। मुझे कहने दीजिए कि कान्ताजी का जो कुछ भी देखती हूँ नामक कविता-संग्रह इसी कीटि में आता है। किन्तु ऐसा क्यों ?

प्रस्तुत संग्रह में एक विशेष जीवन-दशा के अन्तर्गत अनेक मनोदशाओं और उन मनोदशाओं के अन्तर्गत अनेक जटिल क्षणों के रेखाचित्र उपस्थित किये गये हैं। उनमें एक विशेष अवस्था में सुलभ-भावों को चित्रित किया गया है, उनके पूरे भूगोल पर्यटन के साथ। उनमें रगोनी है, रोमैण्टिक स्वर है, सपन और तटस्थता है, फिर भी रेखाएं उतनी पुष्ट हैं कि बात स्पष्ट हो सके। किन्तु ये तो साधारण बातें हैं।

किसी भी देश के साहित्य में इस प्रकार का काव्य नये-नये रूप लेकर प्रकट होता आया है। जो चीज महत्त्वपूर्ण है वह यह कि इस काव्य में एक ऐसा खरापन है जो हमें बरबस खींच लेता है। वह खरापन पाठक को उसके अपने सवेदनात्मक अनुमानों को सक्रिय करने के लिए बाध्य कर देता है। इन सवेदनात्मक अनुमानों को सक्रिय किये बिना वह उन जटिल क्षणों के भूगोल को, उनकी गुंथाई बुनाई को जान नहीं सकता। कविनाएँ स्वयं उमें तह नक पहुँचान को प्रेरित कर देती हैं। दूसरे शब्दों में उस खरापन में एक लिखित क्वालिटी है।

तैरिन इस बात को इतना महत्त्वपूर्ण क्यों माना जाय ? इस बात पर जोर क्यों दिया जाय ? यह हमें इसलिए करना पड़ता है कि प्रस्तुत कविताओं में उस प्रकार का सामान्यीकरणों के मामा-यीकरण नहीं हैं, जो हमें साधारणतः कविताओं में मिलते हैं। सामान्यीकरण से मतलब भावों और अनुभवों के सामान्यीकरण में है। लोग एक विशेष क्षण में उपलब्ध विशिष्ट भावानुभव का चित्र प्रस्तुत करने के बजाय उन भावानुभवों के अनेकश-प्राप्त अणुओं का सामान्यीकरण प्रस्तुत करते हैं। फलतः वे सिर्फ एक मूढ़, माल एक वायवीय मनःस्थिति चित्रित करके कार्य समाप्त कर देते हैं। वे विशिष्ट अनुभव-क्षण के विशिष्ट तत्त्वों की पुनरावृत्ति-गुंथावृत्ति को प्रस्तुत करने के बजाय, उस प्रकार के अनुभव-अणुओं के उस प्रकार के वातावरण माल को सचित्र कर देते हैं। दूसरे शब्दों में किसी अनुभव-क्षण की जो प्रसंगबद्धता है, और उस प्रसंगबद्धता के कारण अनुभव-क्षण की जो अपनी विशिष्टता है, उस विशिष्टता का चित्रण नहीं हो पाना। कान्ताजी में उगी विशिष्टता का चित्रण है।

किन्तु, यह भी देखा जाता है कि विशिष्टता का चित्रण कभी-कभी इस प्रकार से प्रतीकात्मक और दुरूह हो जाता है कि हम उस विशिष्टता के सार स्वरूप की तह तक न जा पायें। वह विशिष्टता, विशिष्टता का निर्वाह करने के लिए, अद्वितीय बनने के लिए, जान-बूझकर अपने को सामान्य से सम्बद्ध नहीं करता, वह आत्म-ग्रस्त बनने में, आत्मग्रस्त बनकर असामान्य घोषित करने में, अपने-आपको गुनार्य समझता है। ऐसा कान्ताजी के साथ नहीं हुआ है। अब कोई विशिष्ट और अद्वितीय अपने-आपको सामान्य से सम्बद्ध और सदात्मक कर लेता है, तब उसकी

अद्वितीयता की रक्षा होकर भी उस विशिष्ट का सामान्य में परिष्कृत होता है।

दूसरे शब्दों में, काव्य में दो प्रकार के अतिरेक देखे गये हैं (1) भावानुभवों के अनेकश-प्राप्त क्षणों का इस प्रकार का सामान्यीकरण कि जिससे उन क्षणों की विशिष्ट प्रसंगबद्धता नष्ट होकर, केवल एक मानसिक वातावरण ही का, मात्र एक दृष्टि या मन स्थिति के अन्तर्गत किसी धुन्ध या कुहरे का, चित्रण करके वात समाप्त कर दी जाती है, अथवा (2) भाव इतना अधिक प्रसंगबद्ध होकर विशिष्ट और विशिष्ट होकर इतना आत्मग्रस्त हो जाता है कि पाठक को, अपने सवेदनात्मक अनुमानों का बार बार प्रयोग करने पर भी उस यथार्थ का आवलन नहीं हो पाता। कान्ताजी के काव्य में ये दोनों प्रकार के अनिरेक नहीं हैं। फलतः, वह काव्य पाठक के सवेदनात्मक अनुमानों को असफल नहीं होने देता और पाठक अपने सवेदनात्मक अनुमानों द्वारा रस ग्रहण करता जाता है।

इसी बात में और एक तत्त्व सामन आता है जिसका सम्बन्ध प्रस्तुत काव्य के स्वरूप से है। वह यह कि उसका काव्य की रचयिता, कबल मनोमय सवेदनों के स्तर से बात करती है अर्थात् काव्य रचना का अन्तर्गत विभिन्न मानसिक वस्तु-सत्त्वों के मङ्गलन तथा सम्पादन-मशोध्य-सम्बन्धी जो एक बौद्धिक प्रक्रिया चलती रहती है वह प्रक्रिया (सक्रिय होते हुए भी) दिखायी नहीं देती। लेखिका की दृष्टि जीवन-इशा-ग्रह प्रसंगबद्ध विशिष्ट के रंग-रूप को चित्रित करने में लग जाती है। और पाठक पाता है कि उसके अपने सवेदनात्मक अनुमान अधिकाधिक तिरफिल हुए जा रहे हैं। काव्य का वस्तु-सत्त्व के खरेपन के महार, वह देखना चाहता है कि कवि का अन्तर्व्यक्तित्व क्या है। उस निराश नहीं होना पड़ता।

लेकिन, चूंकि प्रस्तुत विशिष्ट अधिकतर प्रसंगबद्ध है, इसीलिए उसमें प्रसंग-बद्धता पर पर्दा डालकर केवल विशिष्ट की कुछ ही गारभत विशेषताओं को कल्पना के कुशल प्रयोग द्वारा प्रकट किया गया। लेकिन शुरू में यह लगता खरूर है कि जो बात खुलकर सामने आने के लिए है, उस पर शायद उपाश कैची चल रही है। यह तो प्रारम्भ ही से स्पष्ट हो जाता है कि लेखिका प्रेम-सम्बन्धी अनेकानेक मनोदशाओं को चित्रित करना चाह रही है। किन्तु पाठक का यह प्रारम्भिक भय निराश्रय सिद्ध हो जाता है। रचयिता प्रकृति रूपा के मनोहर आत्मीय चित्रण के द्वारा मन स्थिति के विशिष्ट स्तर तक पठक को पहुँचा देती है और उस विशिष्ट की ऐसी दो बार मानसिक विशेषताएँ प्रकट कर देती है कि जिसका फलस्वरूप पाठक अपने स्वयं के सवेदनात्मक अनुमानों द्वारा मा में पूरा खाका खींच लेता है।

पाठक के सवेदनात्मक अनुमान सक्रिय होकर जटिल मन स्थितियों को भी सहज रूप से आत्मसात करने हुए, स्वयं एक मनोमय रूप चित्र बनाता हुए, आगे बढ़ते जाते हैं। सवेदनात्मक अनुमानों को परिचालित करते रहने की प्रेरणा बराबर दनी रहती है, और वह पाता है कि कवि का अन्तर्व्यक्तित्व विशिष्टता-बद्ध तो है ही, साथ ही वह, स्वप्नशील, प्रेम लोभी, सवेदना-क्षम और प्रकृति का रूपा से सहज सम्बद्ध है। किन्तु केवल इतना ही होना तो कोई खास बात न होती। सच बात तो यह है कि उसमें मानव कल्याण की सवेदनात्मक गतियाँ हैं। वह लगातार पढ़ता जाता है, और विविध भावानुभवों के बीच से गुजरते हुए पुस्तक के अन्त में कुछ पहलें तक आकर वह रुक जाता है, और तब तक वह कवि के अन्तर्व्यक्तित्व का एक आनुमानिक चित्र बना लेता है। उसे पता चलता



है कि यद्यपि कविता आत्मपरक है, वह आत्मग्रस्त नहीं। साथ ही कवि बाह्य जीवन-जगत् से मानव-मुलभ स्वाभाविक अन्त सम्बन्ध स्थापित करने के लिए भी आतुर है। उसकी वे भावनाएँ, जो बाह्य से आत्मीय सम्बन्ध स्थापित करने के लिए आतुर हैं, अधिक मानवीय हो जाती हैं। प्रतीत होता है कि यद्यपि कवि का जीवन-क्षेत्र सन्निध है फिर भी उसने बाहर निकलने की मानवीय भावनाएँ भी उसके पास हैं।

उत्तर 'सम्बन्ध' व्यक्तिगत घटना उदात्त है ऐसा प्रतीत होते लगता है। ते

रहनेवाली इस मनोगति का चित्रण भी कोमल, स्वाभाविक और मानवीय हो जाता है। किसी विशेष प्रसंगबद्धता से ऊपर उठकर बाह्य जीवन जगत् से मानव सम्बन्ध स्थापित करने की उसकी इच्छा की ओर पाठक का ध्यान जाता है। साथ ही तथाकथित छिछरे सतही सामाजिक जीवन के घेरे में उत्पन्न होनवाले अकेलपन की स्वप्नजीवी स्थिति सम्बन्धी काव्योद्गारों पर पाठक मुग्ध हो जाता है। इसके अतिरिक्त, उस कविता में भी प्रभावित हो जाता है जिसमें सौंझ की उदामी कवि के अन्तःकरण में प्रकृति में उम अन्तः सम्बन्ध को जाग्रत कर देती है, कि जो अन्तः सम्बन्ध उसमें (कवि में) अपनी स्वयं की किसी विशेष जटिल कष्टना की अवस्था के कारण विविध भाराग्नित क्षण उपस्थित कर देते हैं। उम क्षण की अभिव्यक्ति देखने लायक है।

संक्षेप में इन रचनाओं में हृदय के सूक्ष्म तन्तुओं द्वारा अनुभूत विषय गद्य जीवन क्षणों और जीवन दशाओं या मुकुमार चित्रण हैं। फलतः उसमें ऐसी खरी और सच्ची लिरिकता दीप्ति है जो पाठक को प्रभावित करने से नहीं चूकती। साथ ही, प्रकृति पर आरोपित मन स्थितियों के चित्रण में प्रारम्भ करके कवियित्री जब अपने प्रसंगबद्ध विशिष्ट की कुछ ही किन्तु सारभर और मार्मिक रेखाएँ प्रस्तुत कर देती है, तो पाठक को यही कहना होता है कि कलाकृति निःसन्देह प्रभावोत्पादक है। किन्तु, यदि वह अपने से पूछ कि वे रचनाएँ किस प्रकार प्रभावोत्पादक हैं, तो उस यही उत्तर देना पड़ता है कि चूँकि वे सब एक साथ संग्रहीत हैं इसलिए उनके सामूहिक प्रभाव के कारण, पाठक पुस्तक पढ़कर कवि का अन्तर्भूतित्व बनाने लगता है। पुस्तक की इसकी दुक्की कविताएँ इस या उम पत्र में प्रकाशित देखे ता निःसन्देह उस पर उतना तीव्र और गहरा प्रभाव नहीं होगा, इसलिए कि अधिकतर कविताएँ ट्रेड्मीक की दृष्टि से रेखाचित्रात्मक हैं, मनोमय सबदों के विशिष्टोद्भूत रेखाचित्र हैं। अपने मारे विशिष्ट के बावजूद, वे रेखाचित्र अपने आपमें सरल हैं, ऋजु हैं, और स्पष्ट पथ पर अग्रसर होते रहते हैं। उनमें कृत्रिमता का अभाव है। अतएव उनमें चौकानेवाली या चौधियाने-वाली विलक्षणता का अभाव है। वैसे भी आजकल नयी कविता में इतनी विलक्षणता बड़ी हुई है कि पाठक न विलक्षणता से चौकना या प्रभावित होता छोड़ दिया है। नयी कविता की ऐसी विलक्षणता स्थिति में जब वह उक्त पुस्तक को पढ़ता है तो उसकी सचमुच सन्तोष हो जाता है।

पाठक के सामने एक ऐसा कवि व्यक्तित्व आता है जिसमें, सारे उद्गीर्णन

और दुःख के बावजूद, घुण्डा और निराशा के बाले रंग नहीं हैं, जिसमें प्रकृति के सुकुमार संवेदनों को ग्रहण करने की शक्ति है, ताजगी है, आनन्द है, स्वप्न-जीवित्व है, घुण्डा नहीं है। और माय-ही-माय ऐसे म्यानों पर स्पष्टवादिता है, जहाँ शायद कोई अन्य रचयिता स्पष्टता को बुरा समझे। पाठक के संवेदनात्मक अनुमानों का पूर्ण प्रतिफलन हो जाता है। यह ठीक है कि अन्त की कुछेक कविताओं में वह नयी कविता जो पुरानी हो गयी है, [उसकी छायाएँ मिलती हैं।] रेखाचित्रों में कही-कही मकेन भी अपर्याप्त हैं।

[सम्भावित रचनाकाल 1960-61]

## एक टिप्पणी<sup>1</sup>

‘पूर्वा’ हिन्दी की पुरानी कविताओं का संग्रह है। उसमें विद्यापति से लेकर तो घनानन्द तक की कविताएँ हैं। उसकी भूमिका को नयी हिन्दी कविता के विरुद्ध एक अस्त्र के रूप में बनाया गया है। पुरानी हिन्दी कविता के एक संग्रह में नयी हिन्दी कविता पर आक्रमण क्यों? भूमिका कुछ इस ढंग से लिखी गयी है, मानो लेखक की मुख्य दृष्टि पुरानी हिन्दी कविता की अपेक्षा नयी हिन्दी कविता पर ही अधिक है। इस प्रकार की भूमिका द्वारा विश्वविद्यालयों में पढ़नेवाले विद्यार्थियों में नयी कविता के विरुद्ध अहुर फैलाया जा रहा है। क्या यह उचित है?

दूसरे, नयी कविता पर यह प्रत्यक्ष आरोप किया गया है कि ‘उसने पूर्ववर्ती काव्य-परम्परा निषेध वृत्ति अपना ली है।’ यह भी आरोप लगाया गया है कि ‘भारतीय काव्य-परम्परा का सम्पूर्ण विस्मरण एकांगी अनीप्सित और केवल नव्यापेक्षी मनोदृष्टि का परिणाम ही कहा जायेगा।’ क्या नयी कविता, भारतीय संस्कृति, परम्परा और काव्य-परम्परा के बिलकुल विरुद्ध है?

‘वृत्ति’ के सम्माननीय सम्पादकों को इसका उत्तर देना होगा।

इस मोड़ के साथ रखी हुई, भूमिका की प्रतिलिपि, बिलकुल शुद्ध है। उसमें शब्दों का हेरफेर नहीं है। नकल अमल में मिला ली गयी है।

‘पूर्वा’ बी० ए० के बोर्ड में चलती है। सागर विश्वविद्यालय की बी० ए०।

1 [शीर्षक सम्पादक द्वारा। सम्भावित रचनाकाल 1960-61। ‘रचनावली’ के दूसरे संस्करण में पहली बार प्रकाशित। यह टिप्पणी सागर विश्वविद्यालय के बी० ए० के पाठ्यक्रम के लिए मन्ददुलारे वाजपेयी एवं कमलाका-न्त पाठक द्वारा सम्पादित और 1955 में प्रकाशित काव्य-संकलन ‘पूर्वा’ के प्रकाशन के सन्दर्भ में है और सम्भवतः कुनि के सम्पादकों को भेजी गयी थी। रमेश मुक्तिबोध के अनुसार इसे मुक्तिबोधजी ने राजनौदयों के कालेज में अध्यापन शुरू करने के बाद ही देखा और अपनी प्रतिक्रिया जाहिर की।—स०]

# स्कन्दगुप्त—कुछ नोट्स

## 1 इतिहास का आधार

(1) 'कामना' और एक घूंट' छोड़कर सभी नाटकों का आधार ऐतिहासिक ।

(2) महाभारत युद्ध के बाद महापर्ववर्धन तक के राज्यकाल को अपना दृश्य बनाया है ।

(3) इतिहास का अनुशीलन किसी भी जाति को अपना आदर्श संगठित करने के लिए अत्यन्त लाभदायक होता है क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिए हमारे जलवायु ने अनुकूल जो हमारी अतीत सम्पत्ति है उससे बढ़कर उपयुक्त और कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं इसमें मुझ में पूर्ण सन्देह है मेरी इच्छा भारतीय इतिहास के अप्रकाशित अंश में से उन प्रकाण्ड घटनाओं का शिखर कराने की है जिन्होंने हि हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत कुछ प्रयत्न किया है । विशाल—प्रथम संस्करण की भूमिका ।

असुनिश्चित और असुनिश्चित सामग्री को एक सूत्र में पिरोने की तर्कसंगत धृष्टि ।

ऐतिहासिक दृष्टि का व्यापक विस्तार अतः कल्पना का प्रयोग ।

### कल्पना का एक प्रयोग

एक दूसरे से दूर पड़ गयी ऐतिहासिक सामग्री को एक सूत्र में बांधा । कल्पना द्वारा जैसे भटार्क का योग अनन्तद्वीप से साथ करके विरोध बलिष्ठ क्रिय । स्कन्दगुप्त की राजधानी मानस में स्थापित होने की बात इतिहास सिद्ध न होने पर भी जो वस्तुस्थिति को देखने में तर्कविहीन प्रतीत नहीं होती । भीमवर्मा धन्ववर्मा का भाई था या नहीं इस विषय में कोई प्रमाण नहीं । फिर भी वह स्कन्दगुप्त के एक प्रांत का शासक अवश्य था । खिगिल इतिहास का हूण नेता था परंतु वह स्कन्दगुप्त से पराजित भी हुआ था ऐसा इतिहास ने स्वीकार नहीं किया है । शबनाग, चक्रपालित और मातृगुप्त की नाटकीय स्थिति का अनुमोदन कल्पना के आधार पर आधारित है ।

### कल्पना का दूसरा प्रयोग

नाटकीय प्रसंग मिलाने के लिए अथवा पात्रों के कुल-शील का सुसम्बद्ध चित्र उपस्थित करने के लिए । नामकरण और चरित्र दोनों कल्पित—जयमाला विजया, देवसेना इत्यादि स्त्री पात्रों की कल्पना अधिक, पुरुष पात्रों की कम ।

## 2 परिस्थिति योजना

(अ) विधान मौलिक के लिए परिस्थिति योजना आवश्यक । परिस्थिति एवं घटना में कार्य-कारण सम्बन्ध आवश्यक ।

(1) स्कन्दगुप्त में विहार के श्रमण ब्राह्मण वाक् सघर्ष चतुर्थ अंक का अंतिम दृश्य ।

(2) रविवर भाषण ।

सूचना से ही काम चल जाता। स्कन्दगुप्त के प्रथम अंक में पथचारी का चरित्र।  
 दृश्यो-अंको के विभाजन में अव्यवस्था। अभिनय के व्यावहारिक विचार से  
 दृश्यो का क्रम निश्चित होना चाहिए। कुछ दृश्य अत्यन्त लघु, कुछ दीर्घ।  
 नायक, प्रतिनायक, धीरोदात्त, धीरोद्धत...

स्त्री नायक

भावुकता, रयाग, सेवा के साथ मर्यादापूर्ण आत्मसम्मान—देवसेना। हृदय में अप-  
 मान का आघात सहने की रचमात्र भी शक्ति नहीं।

प्रसाद ने स्त्री को हृदय का प्रतिनिधि माना है। प्रसंग निकालकर मातृगुप्त  
 धातुसेन सबाइ द्वारा स्त्री-पुरुष के मौलिक एवं दार्शनिक वैषम्य की व्यावहारिक  
 मीसासा की गयी है। इस अन्तर के स्पष्टीकरण के प्रति उनका विशेष आकर्षण है।

[सम्भावित रचनाकाल 1961-62। रचनाबली के दूसरे संस्करण में पहली बार  
 प्रकाशित।]

## उर्वशी : मनोविज्ञान

दिनकर-कृत उर्वशी एक विलक्षण काव्य है। ईहिक काम-सवेदनाओं की परिपूर्ति  
 में परमतत्त्व के साक्षात्कार का प्रयत्न ही इस विलक्षणता को जन्म देता है। कृत्रिम  
 मनोविज्ञान ही इस विलक्षणता का प्राण है। उर्वशी का कामात्मक अध्यात्म एक  
 अत्यन्त कृत्रिम मनोवैज्ञानिक व्यापार पर स्थित है।

यदि मानव-समाज इस समय मोहेन-जो-दड़ो सभ्यता के स्तर का अथवा  
 उसकी पूर्वकालिक अवस्था के स्तर का होता तथा प्रजनन के तथ्य और उसकी  
 ओर ले जानेवाली काम-सवेदनाओं में (समाज की अविकसित अवस्था के परिणाम-  
 स्वरूप) अति-प्राकृतिक चमत्कार की तथा घर्ष की भावना सन्निहित होती, तो यह  
 समझा जा सकता था कि काम-सवेदनाओं-सम्बन्धी उनकी धार्मिक आध्यात्मिक  
 भावना स्वाभाविक है।

मध्ययुग के आरम्भ और प्राचीन युग के अन्त के बीच की सदियों में, भारत  
 के कुछ क्षेत्रों में विचरण करनेवाली सिद्धों के 'महामुखवाद' में गुप्त लीलाओं द्वारा  
 परम-तत्त्व के साक्षात्कार के मनोविज्ञान को समाज के अन्धविश्वासपूर्ण पिछड़े-  
 पन से, अति-प्राकृति शक्तियों में आस्था रखने की प्रवृत्ति से, तत्कालीन समाज  
 की अवनत दशा से, जोड़ा जा सकता है। जिस पन्थ या जिन पन्थों में मानव-  
 शरीर को ही रहस्यवादी अन्ध-श्रद्धात्मक दृष्टि से देखा गया, (उसमें इडा-पिंगला  
 से लेकर सहस्रार चक्र तक के दर्शन किये गये), उन पन्थ या उन पन्थों की अवनत  
 दशा में काम-सवेदनाओं की परिपूर्ति को यदि परम-तत्त्व की प्राप्ति का माध्यम  
 माना जाय, तो ऐसी स्थिति में उसका काम-रहस्य और काम-रहस्यात्मक मनो-  
 विज्ञान समझ में आ सकता है, उसे स्वाभाविक भी कहा जा सकता है, क्योंकि  
 उसकी पीठिका अन्धश्रद्धा और अवैज्ञानिक भावना से बनी हुई है।

यात्रा के जो खतरे होते हैं वे भी उसमें हैं। सामाजिक प्रतिष्ठा के जोर में साहित्यिक प्रतिष्ठा प्राप्त करने के जो आडम्बरपूर्ण दृश्य हमें यत्र-तत्र दिखायी देते हैं, उनसे विचलित होकर वह आलोचना प्रस्तुत की गयी है। इसीलिए भगवतशरणजी के लेख का अपना अतिरिक्त महत्त्व है।

लेख अत्यन्त रोचक, पाण्डित्यपूर्ण और प्रखर है। उसकी मूल आत्मा से मेरी अनायास सहमति हो जाती है। किन्तु अपने विचारों को या अभिमत को सिद्ध करने के लिए जो उदाहरण या प्रमाण उन्होंने प्रस्तुत किये हैं, वे सब जगह सही नहीं मालूम होते। वे अनुचित भी मालूम होते हैं। भगवतशरणजी बाहर से भीतर की यात्रा के पूर्व या अनन्तर यदि सावधानी से भीतर से बाहर की यात्रा भी कर लेते तो उनकी आलोचना में कमजोरियाँ न आ पाती।

उदाहरण के लिए, उर्वशी के कथा-सत्त्व या, वही, ऐतिहासिक पक्ष को हम लें। माना कि दिनकर ने बहुत समारोहपूर्वक अपनी कृति उर्वशी के चारों ओर एक ऐतिहासिक-सांस्कृतिक आलोचकस्य स्थापित करने का प्रयत्न किया है, किन्तु इससे उर्वशी ऐतिहासिक काव्य नहीं हो जाता। दिनकर का प्रयत्न यह है कि वह एक पुरानी सांस्कृतिक परम्परा से अपने को जोड़ें। किन्तु वेद-पुराण-कालिदास आदि के पास उस काम-रहस्य (मेरा मतलब रहस्यवादी दर्शन से है) के सूत्र नहीं हैं जो उर्वशी में पाये जाते हैं। निःसन्देह प्राचीन सस्कृति के सम्बन्ध में मेरा ज्ञान अत्यन्त सीमित है। किन्तु जहाँ तक मुझे मालूम है प्राचीन आध्यात्मिक, सांस्कृतिक और कलात्मक जगत् में, परम-सत्त्व के साक्षात्कार के लिए काम-मार्ग नहीं चुना गया, और यह सिद्धो और तान्त्रिकों की ओर उनसे प्रभावित अन्य मार्गों की दन है। दिनकर ने कालिदास की कृतियों, पुराणों और वेदों से न केवल कथा-सत्त्व या ऐतिहासिक पक्ष लिया, बल्कि एक काव्य-संस्कृति ग्रहण करने का आभास उत्पन्न किया, और उस प्राचीन सौन्दर्यपूर्ण सांस्कृतिक उन्मेष के साथ-ही साथ, मध्ययुग के सूर्योदय काल में उपस्थित सिद्धो-तान्त्रिकों की काम-साधना भी, और फिर इन दोनों को एकीभूत करने का प्रयत्न किया। सिद्ध और तान्त्रिक ऐश्वर्य नहीं चाहते थे। दिनकर ऐश्वर्यपूर्ण विलास चाहते हैं जिसका सम्मोहक आलोचक-मण्डल उन्हें प्राचीन काव्य-संस्कृति में दिखायी दिया। किन्तु उन्हें प्राचीन कवि मनीषियों के पास साधना का कोई काम-मार्ग नहीं मिला। सिद्धो और तान्त्रिकों में उन्हें वह दिखायी दिया। इसलिए कवि-स्वभावानुसार उन्होंने दोनों को मिलाकर उर्वशी का रूप-स्वरूप तैयार किया।

ऐसा उन्हें क्यों करना पड़ा? कौन-सी वह मूल वृत्ति है, जिसके फलस्वरूप उन्हें प्राचीन और मध्ययुगीन उत्तमों की ओर जाना पड़ा? वह है दुर्दम ऐश्वर्यपूर्ण काम-विलास की व्यावृत्त की आकांक्षा। चूँकि इस प्रकार काव्य-रहस्यवादी ही हो। का पल्ला पकड़ा।

पुरुष-उर्वशी के कथानक ने लेखक की कल्पना को झकझोर दिया। उस कथानक ने एक बृहद् कल्पना-स्वप्न प्रदान किया, जिसमें दिनकर की मूल इच्छा-वृत्ति का परितोष होता था। उर्वशी एक बृहद् कल्पना-स्वप्न है, जिसके द्वारा और जिसके माध्यम से लेखक अपनी कामात्मक स्पृहाओं का आदर्शिकरण करता

है, और उन्हें एक सर्वोच्च आध्यात्मिक औचित्य प्रदान करता है। कथानक की ऐतिहासिकता केवल एक भ्रम है।

यहाँ यह आपत्ति की जायेगी कि पुरुरवा उर्वशी की कथा वस्तुतः एक चोखटा है, एक ढाँचा है। उसे कल्पना-स्वप्न कहना निराधार है। किन्तु मैं अपने पाठकों का ध्यान इस तथ्य के प्रति आकर्षित करना चाहता हूँ कि कोई भी कथा—अपन कथा-रूप में—लेखक को (अपने विशेष उपयोग के लिए) आकर्षण तब प्रतीत होती है जब वह एक कल्पना-स्वप्न बनकर उसके मनश्चक्षुओं के सामने तैर उठती है—एक ऐसा कल्पना स्वप्न जिसमें उसकी (लेखक की) आत्म वृत्तियों को तृप्ति और सन्तोष प्राप्त होता हो। इस विशेष अर्थ में, मैं किसी भी कथा को—विशेषकर आत्मपरक काव्य के रचयिता द्वारा अपने उपयोग के लिए चुनी गयी कथा को—एक बृहद् कल्पना स्वप्न कह देता हूँ भले ही कामायनी [की] कथा हो, या पुरुरवा, उर्वशी की। हाँ, यह सही है कि काव्य में उसी कथा को उपस्थित करते हुए उस स्व ब्राह्म वस्तुपरक रूप और आभा प्रदान की जा सकती है, की जाती है। किन्तु मूल रूप में, वह केवल एक कल्पना स्वप्न ही रहता है जिसमें लेखक की आत्म वृत्तियाँ का परितोष और परिपोष तथा विश्व-बोध प्रकट होता है। और, लेखक उस कल्पना-स्वप्न (या कथा) के द्वारा अपना अन्तर्जगत् और उस अन्तर्जगत् में संचित विश्व-बोध प्रकट करता है।

उर्वशी की रचना इतिहासशास्त्रीय दृष्टिकोण से नहीं की गयी है। उसका उद्देश्य प्राचीन आनन्द जीवन के वस्तु-तथ्यों के भूगोल इतिहास की, दिक्काल की, उपस्थित करना नहीं है। वह एक ऐसा काव्य है जिसमें प्राचीन जीवन के मनो-हर वातावरण की कवि-प्रणीत कल्पना का बृहद् रूप देने का प्रयत्न किया गया है।

ऐसी स्थिति में भगवतशरणजी की यह आपत्ति कि उसमें 'अयस्कान्त' और 'शरभ' जैसे शब्द, जो उस समय प्रचलित नहीं थे, प्रयुक्त किये गये, हमें युक्तियुक्त प्रतीत नहीं होती। इस आपत्ति का आधार केवल यही हो सकता है कि उर्वशी का कवि, संस्कृति के चार अध्याय नामक पुस्तक का लेखक होने के कारण, अपने को इतिहासशास्त्री बनाना का आडम्बर भी तो करता है। उर्वशी में स्वाभाविकता के स्थान पर शब्द-जाल और आडम्बर होने के कारण दिनकर के प्रति इस प्रकार के सन्देह की पुष्टि होती है। सामाजिक प्रतिष्ठा और प्रभाव के परिचालन द्वारा माहित्यिक प्रतिष्ठा और प्रभाव के विकास और प्रसार के दृश्य हिन्दी में खूब ही हैं रहे हैं। ऐसी स्थिति में, दम्भ और आडम्बर का उद्घाटन और निराकरण करना भी एक कार्य हो जाता है। मैंने सुना है, उर्वशी किसी विश्वविद्यालय के पाठ्यक्रम में भी गौरवपूर्ण स्थान प्राप्त करने जा रही है। अगर यह सच है तो उसे ऐतिहासिकता की दृष्टि से सुसंगत काव्य माननेवाले भी कम नहीं रहेंगे। इस सम्भावना को ध्यान में रखकर हम इसी नतीजे पर पहुँचते हैं कि उर्वशी के तथाकथित ऐतिहासिक पक्ष की भगवतशरणजी ने जो आलोचना की वह महत्वपूर्ण और अत्यन्त उपयोगी है।

उर्वशी का मूल दोष यह है कि वह एक कृत्रिम मनोवैज्ञान पर आधारित काव्य है। कामात्मक इन्द्रिय संवेदनाओं के जाल में खो जाने के क्षणों में उनका आध्यात्मिकीकरण नहीं किया जा सकता। न किसी दार्शनिक भावना का, न ही

धर्म-भावना का, बोध हमें उस समय होता है। हमारा समाज इस समय न मोहन-जो-दड़ो के युग में है, न ब्रज्यानियों के युग में, जहाँ यौन-अनुभव के क्षणों को धार्मिक-मनोवैज्ञानिक रूप दिया जा सके। हाँ, यह सही है कि एक फ्रांसीसी उपन्यासकार जूल रोम के बाँडीठ रेंप्वर (अग्रेजी में अनुवादित) नामक उपन्यास की नायिका सम्भोगकी नग्नावस्था में पुरुष की नग्नावस्था के प्रतीक को (भारतीय) शिव-लिंग मानकर रति-विधान करती है। किन्तु, एक क्षण-भर के लिए, उसका वह रहस्यवाद जीवशास्त्रीय प्रयादु मुख का साधन है, न कि साध्य, लक्ष्य या आदर्श। क्षण-भर के लिए उसकी कल्पना का वह खेल था।

किन्तु, यहाँ बात उल्टी है। लेखक ने यह स्थापित करना चाहा है कि कुछ 'प्रज्ञावान भोगियों के लिए' ऐन्द्रिक सुख के चरम क्षणों की परिणति अतीन्द्रिय सत्ता की उपलब्धि में होती है। क्या उनका मतलब सिद्धो और तान्त्रिकों से है? इस समय वे कहाँ हैं? क्या इस प्रकार की उपलब्धि पुरूरवा और उर्वशी की हुई थी? क्या सचमुच हुई थी? और यदि हुई थी तो उससे दिनकरजी ने क्या ग्रहण किया? वे क्या स्थापित करना चाहते हैं?

और, यदि ऐसी उपलब्धि सचमुच हुई होती, तो भारत के विभिन्न मार्गों (धर्मों) में जितेन्द्रियत्व का इतना महत्त्व न होता। फिर, प्रश्न यह उठता है कि आखिर दिनकर इस 'लाइन' की पैरवी क्यों कर रहे हैं? क्या उनकी मशा पर शक करना गलत है? कौन हैं वे प्रज्ञावान भोगी, जिन्हें रति-सुख की चरम परिणति में अतीन्द्रिय सत्ता से साक्षात्कार होता है? क्या वे इस समय भारत में उपलब्ध हैं? और, क्या उनके लिए वाक्य का सृजन किया जाना चाहिए, किया जा सकता है? राष्ट्रकवि दिनकर जवाब दें।

रति-सुख की समुत्तेजित कल्पना द्वारा, पुरूरवा और उर्वशी कामात्मक सवेदनाओं में पुन-पुन खो आते-से, उन सवेदना-जालों में बार-बार उलझते-से, उद्दीप्त कल्पना के आकाश की रंगीनियों में उड़ते-से, (वे प्रतीकों में भी बात करते हैं) वागाडम्बर द्वारा, शब्द-मुख द्वारा, रति-सुख का पुन-पुन बोध करते-से, सांस्कृतिक ध्वनियों और प्रतिध्वनियों का निनाद करते हैं, मानो पुरूरवा और उर्वशी के रति कक्ष में भोपू लगे हो, जो शहर और बाजार में रति-कक्ष के आडम्बरपूर्ण कामात्मक सत्ताप का प्रसारण-विस्तारण कर रहे हो।

बैसे तो मैं कल्पना भी नहीं कर सकता कि रति-सुख की विविध सवेदनाओं की बारीकियाँ और गहराईयाँ नर और मारी के बीच चर्चा का विषय हो सकती हैं। यही क्या, नर भी सम्भवतः उन्हें भूल जाता होगा। फिर भी, अगर यह मान भी लें कि रति-सुख के स्मरण-चित्र उसके मन में उपस्थित होते हैं, तो उसके साथ यह भी जोड़ना होगा कि उन स्मरण-चित्रों में उसे अतीन्द्रिय सत्ता की प्रतीति नहीं हो सकती। वह-उन स्मरण-क्षणों में रत रहते हुए इतना विरत नहीं हो सकता कि ऐन्द्रिक सुख के चरम क्षणों के चित्र उपस्थित होते ही उसको अतीन्द्रिय सत्ता की उपलब्धि का मार्ग दिखायी दे। संक्षेप में, न वास्तविक कामोत्कर्ष के क्षणों में, न रति-सुख के स्मरण-चित्रों में डूबे होने की अवस्था में, अतीन्द्रिय सत्ता—परम-तत्त्व—का बोध हो सकता है। यह कहना, कि कुछ प्रज्ञावान भोगियों के लिए ऐसा होता है या हो सकता है, कोई मतलब नहीं रखता, क्योंकि सामान्य मनुष्य के लिए आज जो स्थिति अप्राकृतिक है वह सम्भवतः केवल अस्वस्थ मनोदशावाले

के लिए ही प्राकृतिक हो सकती है।

दूसरे, काम-सुख के उद्दीप्त स्मरण चित्र इतने सतत-गति, इतने प्रदीर्घ, इतने विस्तृत नहीं रह सकते, उनका अयन-क्रम इतना नहीं रह सकता, कि उनमें समझे भाव-समुदायो पर घण्टी बात की जा सके। किन्तु पुरुरवा और उर्वशी समुत्तेजित कल्पना द्वारा रति सुख के क्षणों की ऐन्द्रिक संवेदनाओं पर प्रदीर्घ वार्तालाप करते रहते हैं, मानो वाक्-सुख द्वारा देह सुख प्राप्त करते हुए अदेह होना चाह रहे हों। यह कैसी विचित्रता है।

लेखक का संवेदनात्मक उद्देश्य यह बताना है कि (कुछ प्रज्ञावान भोगियों के लिए ही क्यों न सही) काम-संवेदनाओं का चरम उत्कृष्ट अतीन्द्रिय सत्ता के बोध में सश्रमित होता है। अतएव, उर्वशी की रचना के दौरान उसे इन्द्रिय-संवेदनाओं की आतिशयिक मुखात्मकता और तीव्रता के स्तर पर, विधायक कल्पना के स्वर्गीय जगत् में, ठिके रहना पड़ता है। किन्तु क्या इस तरह कामात्मन प्रसंगों के मनश्चिन्तों की दीर्घकालीनता सम्भव है? क्या वे चित्र बार-बार खो नहीं जाते?

और चूंकि वे बार बार खो जाते हैं, इसलिए ऐच्छक कल्पना-शक्ति को बलात् समुत्तेजित करता है। किन्तु, इस प्रकार बलात् उत्तेजित कल्पना अधिकाधिक वामवीर्य और आकाश-विहारी बनती है। कल्पना का आकाश विहारी होना लेखक के संवेदनात्मक उद्देश्य की पूर्ति के लिए आवश्यक भी है क्योंकि उस काम-संवेदनाओं को दिव्य स्वर्ग भी तो देता है। नतीजा यह होता है कि कल्पना कभी-कभी इतनी समुत्तेजित हो जाती है कि वह जड़ होकर मात्र अलंकरण बन जाती है। भावोच्छ्वास बार-बार समाप्त हो जाना है, अतएव पुन-पुन प्राप्त उस अभाव की पूर्ति के लिए सांस्कृतिक शब्दों के आडम्बर और मनोरथात्मक प्रवचन का सहारा लिया जाता है।

मच तो यह है कि लेखक को, सिर्फ एक बात को छोड़कर, और कोई खास बात कहनी नहीं है। उसके पास कहने के लिए क्यादा कुछ है ही नहीं। और जो कहना है वह यही, कि कामात्मक अनुभवों के माध्यम से आध्यात्मिक प्रतीति सिद्ध हो सकती है। किन्तु यह कहने के लिए उसने व्यापक आयोजन किया है, वह उसे पूरे समारोह के माध्यम, अपना समय लेने हुए कहना चाहता है।

किन्तु काव्य-श्रुति के रूप में यह प्रस्तुत करने के लिए, काम-संवेदनातिरेकों के चित्रों द्वारा, उनके माध्यम में ही, वह यह कह सकता है। इसीलिए उसे अतिरेक के स्तर पर खूद रहना पड़ता है। कोई भी सामान्य मनुष्य अतिरेक के स्तर पर अग्रिम जान तक रह नहीं सकता। पर लेखक ने तो दीर्घ समारोह का आयोजन किया है और, इसीलिए उसे यथातः मनोरति का थम करना पड़ना है। कल्पना को बनाने समुत्तेजित करना पड़ता है। भावों की पुनरावृत्ति होती है, और प्रतीति होना है कि लेखक किसी मनोवैज्ञानिक काम-शक्ति में पोषित है। कामात्मक अनु-भावा द्वारा आध्यात्मिक अनुभव की मिट्टि को प्रस्थापित करने के लिए लेखक को जिन अतिरेक के स्तर पर रहना पड़ता है, वही अतिरेक अस्वामाविक होने के कारण (क्योंकि इस प्रकार का कोई भी मनोरथात्मक अतिरेक दीर्घकालीन स्थिति नहीं रह सकता), प्रयास मिट्टि होने के कारण, बड़ा भाषा को भी आयात-मिष्ट और जड़ बना देता है। यदि डिज़्ज़र के प्रथम उत्सर्गकाल में उगकी काव्य-भाषा ऐसी जड़ नहीं थी। उसमें स्वाभाविक रूपान्ती बनना भी, स्वाभाविक



गीतात्मक स्वर था ।

भगवतशरणजी ने लेखक की इस भूलभूत मनोवैज्ञानिक कृत्रिमता पर ध्यान नहीं दिया है, यद्यपि उन्होंने कुछ स्थानों पर उसके कुछ भावों का उल्लेख अवश्य किया है । उन्होंने उर्वशी की तथावधित दार्शनिकता की भी कठोर आलोचना की है । किन्तु वे इस बात पर प्रकाश नहीं डाल सके कि आखिर दिनकर को दर्शन की आवश्यकता क्यों पड़ गयी । आतिशयिक कामात्मक अहं अपनी औचित्य-स्थापना के लिए दर्शन का सहारा ले रहा है । इस प्रकार वह दार्शनिक भाव क्रम, वस्तुतः, औचित्य स्थापना का मनोविज्ञान है ।

सबसे दुर्भाग्यपूर्ण वान जो भगवतशरणजी ने की, वह कामायनी के सम्बन्ध में है । उन्होंने राह चलते कामायनी की निन्दा कर डाली । उन्होंने कहा कि कामायनी में काव्य-सौन्दर्य नहीं है, उसमें तो केवल दर्शन है । और दर्शन के ग्रहण के लिए कोई भी कामायनी की तरफ नहीं जायेगा । उनके कुछ वाक्य इस प्रकार हैं 'कामायनी काव्य की दृष्टि से घटिया कृति है, और जहाँ तक दर्शन की बात है, मुझे ऐंगेल्स की बात दुहरानी पड़ेगी । वैसे, दर्शन पढ़ने के लिए कामायनी की अपेक्षा दर्शन की दिशा में सर्वथा शून्य व्यक्ति हो करेंगे ।'

इसके पूर्व भगवतशरणजी ने यह मान्यता प्रस्तुत की थी कि मुझे लगता है कि काव्य यदि दर्शन के कारण विशिष्ट है, तो निश्चय ही उसका काव्यत्व निकृष्ट है । वैसे ही यदि दार्शनिक कृति अपने काव्य गुण के कारण विमोक्ष प्रदायक है तो निश्चय ही उसका दर्शन निकृष्ट है । दर्शन की ही तथाकथित विशिष्टता प्रसाद की कामायनी का भदण्ड बन गयी है, उसके दर्शन की अधिक, काव्य की कम, चर्चा हुआ करती है ।' इसलिए, भगवतशरणजी के मत से, कामायनी काव्य की दृष्टि से घटिया कृति है ।

उपर्युक्त सारी स्थापनाएँ असंगत, अनुचित निराधार एवं दुर्भाग्यपूर्ण हैं । वे दर्शन और वान इन दोनों को परस्पर पृथक् परस्पर-असम्बन्धित श्रेणियों में बांटकर चलती हैं, और इन दोनों के बीच पारस्परिक प्रभाव के तथ्य को दृष्टि से ओझल करती हैं ।

हाँ, यह सही है कि शास्त्रीय दर्शन जो कि तर्क के सहारे मूल सत्ता का व्याख्यान करता है, अन्य दार्शनिक धारायाँ का खण्डन करता है, मनुष्य के परम लक्ष्य का बोध करता है तथा मूल्य व्यवस्था प्रस्तुत करता है—वह शास्त्रीय दर्शन अपनी शास्त्रीय दृष्टि के कारण शास्त्रीय रूप में काव्य में प्रस्तुत नहीं हो सकता । काव्य में किसी भी प्रकार की शास्त्रीयता शास्त्रीय रूप में, चल नहीं सकती । किन्तु उस दर्शन के तात्त्विक निष्कर्ष तथा मूल स्थापनाएँ काव्य में ग्रहण कर ली जाती हैं । मध्ययुगीन भारतीय साहित्य का एक भाग इसका ज्वलन्त प्रमाण है । इस सम्बन्ध में मैं एक बात भगवतशरणजी के सामने रखना चाहता हूँ । वे इस पर सोचें ।

ज्ञानेश्वरी मराठी का एक प्रसिद्ध काव्य-ग्रन्थ है । वह असल में गीता की टीका है । और, इसलिए, उसमें (एक हृद तक) शास्त्रीयता भी है । किन्तु वह न केवल दार्शनिकता के लिए, बल्कि उस समय काव्यत्मिकता के लिए भी प्रसिद्ध है । यदि सम्भव हो सके तो मराठी के साहित्य-मर्मियों से वे इस विषय पर चर्चा करें, और इस विषय की याह लगायें ।

किन्तु, यह सही है कि ऊहापोहपूर्ण तर्क-प्रधान शास्त्रीयता काव्य नहीं बन

प्रकृति। (भगवतशरणजी शायद यही कहना चाहते हैं)। काव्य में जो दर्शन स स्तुत होता है, वह इस प्रकार शास्त्रीय पद्धति से नहीं होता। दर्शन की कुछ स्थापनाएँ कवि अपनी मूल भाव धारा में अनायास ग्रहण कर लेता है। इस प्रकार वह कवि के आत्म-नर सवेदनात्मक ज्ञान का अंग बन जाती है। अथवा, यह भी होता है कि जीवन-समस्याओं का काव्यात्मक चित्रण करते हुए, लेखक अनायास उन समस्याओं के निराकरण का मार्ग बताता है—यह निराकरण का मार्ग ही उसका दर्शन है। (कामायनी में ऐसा हुआ है)। यह भी सम्भव है कि अपनी किसी विशेष प्रवृत्ति की औचित्य स्थापना के लिए लेखक दर्शन का सहारा ले (जैसा कि उर्वशी में हुआ है)। यह भी सम्भव है कि कोई दर्शन कवि को विशाल विश्व-स्वप्न प्रदान करे, और वह विश्व स्वप्न उसकी अनुभूति का अंग बन जाये। इस प्रकार का दर्शन कवि की भावना के नेत्र बन जाता है। दूसरे शब्दों में दर्शन तरह-तरह से काव्य में प्रकट होता है—एक काव्य कृति में दर्शन एक विशेष बात की पूर्ति के लिए, तो दूसरे में केवल औचित्य-स्थापना के लिए, तीसरे में किसी भिन्न रूप में।

किन्तु सबमें एक बात सामान्य है, और वह यह कि दर्शन जीवन ही के आयाम के रूप में, जीवन ही की एक अनुभूति के रूप में, एक मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया के रूप में, प्रकट होता है। वह ऊहापोहपूर्ण खण्डन-मण्डन प्रधान तर्क-मंचालित शास्त्रीयता के रूप में प्रकट नहीं होता। कामायनी में भी वह शास्त्रीय ढंग से प्रकट नहीं हुआ है। जीवन-समस्याओं के निराकरण के रूप में ही उसे स्थापित किया गया है। वह मनोवैज्ञानिक रूप से, अनुभूति के ढंग पर, सत्य स्पर्शी भावना के रूप में, प्रकट किया गया है, दार्शनिक ऊहापोह के रूप में नहीं।

हाँ, यह गहरी है कि दार्शनिक भावना भी एक विशेष प्रकार की भावना होती है। और बहुतों को उसमें नीरमता दिखायी दती है। यदि भावना सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदनाओं का प्रकाश-रूप है, तो वह हृदयस्पर्शी होगी ही, बशर्त कि पाठक उसने ज्ञान-तत्त्व को वास्तविक ज्ञान मानकर चले। यदि ऐसा नहीं हुआ तो उस दार्शनिक भावना में (उस पाठक के लिए) हृदयस्पर्शी गुण का अभाव होगा।

हिन्दी के साहित्य-पण्डित भले ही कामायनी की दार्शनिकता के कारण उसे महत्त्व दें, इसमें यह मिथ नहीं होता कि कामायनी उत्कृष्ट काव्य न होकर 'निःकृष्ट', 'पटिया' काव्य है। (भगवतशरणजी के उन कथन को मैं अत्यन्त दुर्भाग्य-पूर्ण समझता हूँ)।

कामायनी अपनी काव्यात्मकता के लिए, जीवन-समस्याओं के काव्यात्मक चित्रण के लिए, हमेशा प्रसिद्ध रहेगी। उसमें उत्कृष्ट काव्यात्मकता है। उसका दर्शन जीवन समस्याओं पर अनवरत चिन्तन के फलस्वरूप है। अतएव वह जीवन-समस्याओं के निराकरण के रूप में प्रस्तुत हुआ है। उस दर्शन में, उस दर्शन के चित्रण में, कोई दोष नहीं है। उसमें आडम्बर नहीं है। उसमें दार्शनिक दम्भ नहीं है। और बहुत से स्थानों पर जायुक्त सभ्यता की कुछ मूल विषमताओं पर बठोर और प्रखर काव्यात्मक आक्रमण है। विशेष में, प्रसादजी की दार्शनिक अनुभूति उनकी भावना के नेत्र हैं।

प्रसादजी की कामायनी का दोष यह नहीं है कि उसमें दार्शनिकता प्रधान है।

दोष यह है कि जीवन-समस्याएँ जिस स्तर और क्षेत्र की हैं, उस स्तर और क्षेत्र का उसका दार्शनिक समाधान नहीं है। (उसकी दूसरी कमजोरियों पर प्रकाश डालने का यहाँ स्थान नहीं है)। किन्तु, यह कहना कि कामायनी में काव्यात्मकता नहीं है, तत्सम्बन्धी अपने घनघोर अज्ञान का ही प्रदर्शन करना है।

उर्बंशी का दर्शन वस्तुतः काव्यात्मक सवेदनाओं की आध्यात्मिक परिणति के द्योतन के लिए उपस्थित एक दार्शनिक आडम्बर है। वह काव्यात्मक अह की गति-विधियों की औचित्य-स्थारना का प्रयास है। भगवतशरणजी कहते हैं कि वह अप्रासंगिक है। वह अप्रासंगिक नहीं, पूर्णतः प्रासंगिक है। वह ऐश्वर्यवान् सम्पन्न श्रेणी की अनर्गल काम-स्पृहाओं की आध्यात्मिक औचित्य प्रदान करना चाहता है। यह आकस्मिक — — — — — उपदेश दिया •

यदि हम

आखिर दिनकर की भाषा विचित्र और बोझिल क्यों है। वे काव्यात्मक मनोरंति और सवेदनाओं में डूबना-उतराना चाहते हैं। साथ ही, इन गतिविधि को सांस्कृतिक-आध्यात्मिक श्रेष्ठत्व प्रदान कर, उस श्रेष्ठत्व का प्रतिपादन—हाँ प्रतिपादन—करना चाहते हैं। अनएव, उन्हें काव्यात्मक स्थिति के बाहर जाकर भी सोचना पड़ता है। इसलिए भाषा में बोझिल गुण है, विचित्र-विचित्र प्रयोग है, शब्दों की तोड़-मरोड़ है, टूँसटॉम है। भाषा का अनायाम प्राजल, निर्मल, सरल, चपल प्रवाह देखने को भी नहीं मिलता। भाषा भी समारोहपूर्वक चलती है बृहत् आयोजन के साथ। इसीलिए उनकी प्रदीर्घ पक्तियों में सांस्कृतिक छ्वनियों और प्रतिछ्वनियों का निनाद है, और बहुत-से स्थानों पर अर्थ की बायबीय शून्यताएँ हैं। काव्यात्मक ऐकान्तिक क्षणों की आत्मीयता का स्वर तो भाषा में है ही नहीं। वहाँ तो हर चीज प्रदर्शनीय है, भडकीली है।

भगवतशरणजी के आलोचनात्मक लेख में, उर्बंशी में दिये चित्रों पर जो टिप्पणी की गयी है, उसके बारे में मैं कुछ नहीं कह सकता। मुझे मूलिकला और चित्रकला का विशेष ज्ञान नहीं है। व्यक्तिगत मुझे वे चित्र निर्जीव और जडवत् प्रतीत हुए। किन्तु देवदत्तजी (पाण्डिचेरी) के इस दृष्टिकोण से मैं सहमत नहीं हो पाता कि उर्बंशी में 'भारतीय सीमाओं के पूर्ण विलास का आनन्दमय दृष्टिकोण' प्रस्तुत हुआ है। काव्यकृति में आनन्दमय दृष्टिकोण प्रस्तुत होना एक बात है, काव्यकृति में स्वाभाविक सौन्दर्य होना बिलकुल दूसरी बात।

श्री गोपालराय (पटना) की टिप्पणी मुझे बड़ी मजेदार लगी। भगवतशरण उपाध्याय ने कठोर व्यंग्य-भाव से, 'एक घाट पर किस राजा का रहना वैधा प्रणय है', अथवा 'रोमांचित सम्पूर्ण देह पर विगत चिह्न चुम्बन के', अथवा 'भरी चुम्बनों की फुहार' की जो आलोचना की है, वह सिर्फ उन्हें पसन्द नहीं आयेगी जिन्हें व्यंग्य-भाव ही पसन्द नहीं है, अथवा जो दिनकर के अन्ध भक्त हैं। उसी प्रकार, 'ओ शून्य पवन मे मुझे देख चुम्बन अर्पित करनेवाली' की जो आलोचना भगवतशरणजी ने की, वह मुझे सार्थक प्रतीत होती है। श्री गोपालराय लिखते हैं कि वह आलोचना भगवतशरणजी का अनर्गल प्रलाप है। मुझे तो उक्त काव्य पंक्ति में दिनकरजी का ही प्रलाप दिखायी देता है। 'चटान-घो मेरी भुजाएँ' वाली पक्तियों को लेकर भगवतशरणजी ने दिनकरजी की जो हँसी उड़ायी है, वह मुझे

योग्य मालूम होती है। इसलिए कि पुरूरवा की इस आत्मश्लाघापूर्ण उक्ति का समयन करनेवाले प्रबल तथ्यात्मक आधार का कोई प्रभाव पाठक के मन में उत्पन्न नहीं होता, क्योंकि वैसे ठोस तथ्यात्मक प्रमाण उर्वशी में अनुपस्थित-सा है। हाँ, गोपालरायजी के इस मत में मैं सहमत होता हूँ कि 'अयस्कान्त' और 'शरभ' जैसे शब्दों के बारे में भगवतशरणजी की टिप्पणी सुवितयुक्त प्रतीत नहीं होती।

श्री शैलेन्द्रनाथ श्रीवास्तव ने भगवतशरणजी की स्वयं की गद्य-भाषा पर जो टिप्पणी की है, वह मुझे बिल्कुल सही मालूम होती है। भगवतशरणजी ने हिन्दी में जो बहुत सी पुस्तकें लिखी हैं, उनको पढ़ना बहुत बार सिर्फ इसीलिए मुश्किल मालूम होता है कि उनकी भाषा बड़ी लजीब और ऊबड़-खाबड़ है। उनके शब्द-प्रयोग बहुत विलक्षण हैं। मैं शैलेन्द्रनाथजी की पूरी टिप्पणी के साथ अपनी सहमति प्रकट करता हूँ। किंतु एक स्थान पर मेरा मतभेद है। 'सन्नारी' शब्द का प्रयोग कुछ उचित नहीं जान पड़ता। वह काव्य में प्रयोग करने लायक है, यह मुझे नहीं लगता। फिर भी, शैलेन्द्रनाथजी की टिप्पणी मुझे बहुत न्यायोचित मालूम होती है।

मैं विष्णुकिशोरजी बेचन (भागलपुर) के प्रति अपना आभार प्रदर्शित करता हूँ कि उन्होंने दिनकर के परशुराम की प्रतीक्षा नामक नवीन काव्य ग्रन्थ की ओर हमारा ध्यान खींचा है। भारतीय जनतन्त्र के विकास के लिए, परशुधर की प्रतीक्षा की मनोवृत्ति घातक ही कही जायेगी।

अन्त में, मैं भगवतशरणजी के प्रति अपना ऋण भी स्वीकार करूँगा। उनके लेख के तीसरे व्याख्यात्मक स्वर के अतिरिक्त उनकी ज्ञानसम्पदा हमें बहुत कुछ दे जाती है। यदि उनके पास इतनी प्रभावशाली सम्पदा न होती तो उर्वशी की आलोचना अधूरी ही रह जाती। उनके लेख के प्रकाशन के लिए मैं कल्पना के सम्पादकों को धन्यवाद देता हूँ।

[कल्पना, जनवरी 1964, में प्रकाशित]

## अन्तरात्मा की पीड़ित विवेक-चेतना

आज मनुष्य को अपने जीवन का बहुत अंश अर्थोपार्जन के अथवा उससे सम्बन्ध रखनेवाले या उसके आधार पर खड़े होनेवाले विस्तृत व्यवहार क्षेत्र को समर्पित कर देना पड़ता है। इस व्यवहार-क्षेत्र में मनुष्य की अक्षित या अपार व्यय होता है, जो सबदनशील, आत्मचेतन बर्तन के लिए आत्म-शय के बराबर है। धातारो, दुकानों, दपनरो और कल-कारखानों से बने हुए इस व्यवहार-क्षेत्र का मूल नियम है—स्व-हित, या कहिए स्वार्थ। किसी व्यापक, उदात्त और महत्त्वपूर्ण मानव-उद्देश्य में इस स्व-हित का यदि योग हो पाता, तो व्यवहार-क्षेत्र में आत्म-भूति की

वास्तविक मानवीय सम्भावनाएँ थी। किन्तु, आज की इस सम्यता के अन्तर्गत, गति का मूल प्रेरक तत्त्व मात्र स्व-हित होने से, इस व्यवहार-क्षेत्र में कवि अपने को 'अजनबियो' से घिरा पाता है। कवि के अन्तःकरण की तृप्ता की पूर्ति इस व्यवहार-क्षेत्र में काम करने से नहीं हो पाती।

फिर भी, आज की स्थिति में इस व्यवहार-क्षेत्र से छुटकारा भी नहीं है। जीवन-यापन पद्धति की जो एक लीक पहले से चली आयी है, वह इसी व्यवहार-क्षेत्र में से गुजरती है। जीवन-यापन के लिए स्व-हित की त्यागा भी नहीं जा सकता। लेकिन, चूँकि इस स्व-हित का योग व्यापक मानव उद्देश्यों से हो नहीं पाता, अतएव एक छिछली सतही जिन्दगी जीनी पड़ती है और इस सन्तोषन में रहते हुए स्थिति-परिस्थितियों, व्यक्तियों और शक्तियों से सम्बन्धित करना पड़ता है। यदि वैसा न किया जाय, तो जीवन यापन-पद्धति, जिसकी गति का प्रेरक तत्त्व सबके लिए स्व-हित ही है, असम्भव हो जाये। संक्षेप में, इस व्यवहार-क्षेत्र में व्यापक मानव-उद्देश्यों में मिलाप नहीं है, हृदय का हृदय से सम्पर्क नहीं है। फिर भी अपने मूल्यवान् दिवस का दैहिक और मानसिक ऊर्जा का एक घूँघट अश्व उसी व्यवहार क्षेत्र को समर्पित कर देना पड़ता है। यह व्यवहार-क्षेत्र हमारी जिन्दगी घेर लेता है। आत्म चेतन, संवेदनशील कवि उसमें यदि अपने को निमग्न अनुभव करे, तो इसमें आश्चर्य ही क्या है। आधुनिक युग की इसी समस्यात्मक बाधा को कवि ने बहुत स्पष्टता से और सुन्दरतापूर्वक उभारा है—वेमब्रव जीना या सुकरात की तरह जहर पीना। यही दो विकल्प हैं, तीसरा नहीं।

महत्त्व की बात यह है कि आज जबकि साधारणतः लखन और कवि इसी व्यवहार क्षेत्र में कार्यकुशल होकर अपने को अधिकाधिक सफल और प्रभावशाली बनाने के प्रयत्न में लगे रहते हैं और हमके लिए विकल तक जाते हैं, कुँवर नारायण ऐसा कवि हैं जो उसी व्यवहार क्षेत्र में विरुद्ध तीव्र संवेदनशीलता प्रतिक्रियाएँ करता हुआ, जीवन के क्षण क्षण को तडिन्मय और संवेदनमय बनाने के लिए अकुलाता हुआ, पीड़ित अन्तरात्मा के स्वर को उभारता है। उसे वास्तविक मानवीय सार्थकता की तलाश है। वह वास्तविक मानवीय सार्थकता उस कहीं नहीं मिल पाती। इसलिए उसका चित्त खिन्न हो जाता है। पर वह केवल दुःख के काले रंगों में घिरकर छुड़ डूब नहीं जाता, बरन मानव के हृदय विस्तार की क्रिया में जो एक मूल समस्यात्मक बाधा है, उस बाधा के वस्तुगत रूप का भी स्पष्ट चित्रण करता है। उसका स्वर उदात्त और नैतिक महत्त्व धारण कर लेता है। कुँवर नारायण, मूलतः, आदर्शवादी कवि हैं।

फलतः उसके हृदय में एक अनशन है, एक वेदना है—व्यवहार-क्षेत्र के घिराव से छुटकारा न होने के कारण। किन्तु साथ ही, उस वातावरण की निरर्थकता का भी उस पूर्ण भान है। उसकी बलिताएँ उस विशेष तनाव से उत्पन्न हैं जो आत्म और बाह्य के परस्पर द्वन्द्व के कारण उपस्थित होता है। कवि कुँवर नारायण केवल मनुष्य बनना चाहता है। यही उसका रोग है, यही उसकी समस्या है। इसी समस्यापन्न स्थिति ने उसके अन्तःकरण में तरह-तरह की महत्त्वपूर्ण प्रतिक्रियाएँ उत्पन्न की।

कवि कुँवर नारायण ने अपना एक शिल्प विकसित कर लिया है जिसमें कहने की सादगी, संवेदना की तीव्रता, रंगों की गहराई और खयालों की लकीरें

साफ-साफ उभरकर आती हैं। फलतः, न केवल आत्म-पक्ष का वरन् बाह्य-पक्ष का भी चित्रण हो जाता है। मुख्य बात यह है कि रंगों की गहराई में खयालो की लकीरें खी नहीं जाती; एक भाव का दूसरे भाव से जो अन्त सम्बन्ध है वह स्पष्ट प्रस्तुत होता है। फलतः, पूरा भाव-चित्र, पूरा विचार-चित्र, सामने आ जाता है, जिसमें आत्म-पक्ष और वस्तु-पक्ष दोनों का मन्तुलनपूर्ण योग रहता है। कवि का जो कथ्य है, उसकी दृष्टि से देखा जाय तो उसका शिल्प सचमुच बहुत महत्वपूर्ण, सुबोध अर्थात् सहजतापूर्वक हृदय-ग्राह्य है। और, यदि मैं अपनी व्यक्तिगत शब्दावली में कहूँ तो, उसका तकनीक वस्तुतः जननान्तिक है। कवि की पीड़ित अन्तरात्मा और व्यथित विवेक-चेतना की अभिव्यक्ति के लिए ऐसी ही शिल्प-व्यवस्था की जरूरत थी। किन्तु उसकी इस शिल्प-व्यवस्था से यह न समझा जाय कि कवि का अन्तर्जगत् कम जटिल या ग्रन्थिल है। वस्तुतः, अपने मन की इस ग्रन्थिल जटिलता से बचाव के लिए, स्वभावतः, सरल (किन्तु सार्थक) शिल्प का विकास हुआ है।

जैसा कि मैं पहले कह चुका हूँ, कुंवर नारायण की कविता में अन्तरात्मा की पीड़ित विवेक-चेतना और जीवन की आलोचना है। एक ओर जब कि कवि यह कहता है—

कि या तो अ य स की तरह बंसबव जीना है,  
या मुकरात की तरह छहर पीना है।

तब यह कहकर वह आज की एक अत्यन्त गहन मानव-समस्या पर दृष्टिपात कर रहा है। किन्तु [वह] शायद यह भी जानता होगा कि इन दो ध्रुवों के बीच एक हालत है—छहर पीने के बहुत-बहुत पहले से मुकरात की तरह जीना। सच बात तो यह है कि अभी कवि को बहुत-से फैसले करने हैं। आज जबकि हमारा कवि यह सोचता है—

इस दीड में इतना थक चुका हूँ  
कि अब केवल आराम चाहता हूँ,  
घुपचाप एक बन्द कमरे में पड़े पड़े  
विस्तर से लेकर तारो तक धड़कता रहूँ  
इस नासमझ, दयनीय जिन्दगी की  
अनधिकार कल्पनाओं में।

तब नि सन्देह हमें उसी की ये काव्य-यक्तियाँ याद आती हैं—

सीले, अपावादी अशरों के बीच  
साज़ी घुप आने दो :  
इन्हें लाखों दिलों की खुशी में  
खी भर नहाने दो।

मुझे, व्यक्तिशः, इस वान की बहुत खुशी है कि लेखक 'लाखों दिलों' से चीखता है। यही नहीं, कवि के अन्तःकरण में जो एक गहन दुःख-भाव है, वह उसे जन-जन से हटाकर एकान्त में बन्द कर देने के बजाय, अपने स्वयं के ही तटस्थ विस्तार द्वारा उत्पीड़ितों की ओर नहीं, तो बर-से-बर उत्पीड़ितों की छाया की ओर, अवश्य उन्मुख कर देता है। इसीलिए, अपनी एक फंटेसी में वह यह कह खालता है—

सारी परिस्थिति की एक ओर भी सूरत थी—

शायद उस आदमी को मदद की जरूरत थी

यही नहीं, छिछली और सतही जिन्दगी के पजे में फँसे हुए दिन का वध हो जाने पर, पाप के पश्चात् पश्चात्ताप की अनुभूति का अकर्म करते हुए जो विम्व कवि प्रस्तुत करता है वह भी साधारण जन-जीवन से सम्बन्धित है—

भूख से जैसे बिलखता हुआ बालक

सिरहाने रखे दीये की रोशनी में

अभी थककर सो गया हो—

सो गया वह एक छोटा सा पहाड़ी ग्राम ।

सक्षेप में स्वयं का दुख और खेद लेखक को बिल्कुल ही स्वाभाविक रूप से दुःखग्रस्त जन जीवन की ओर ले नहीं जाता तो कम से-कम उसकी टीस भरी याद तो दिला ही देता है। उससे अपने इस अन्तर्निहित सम्बन्ध को ही, अथवा यों कहिए उससे सम्बन्ध रखनेवाले लोग को ध्यान में रखकर कवि कहता है—

विश्वास रखो

मैं तुम्हारे साथ हूँ ।

उस तम विवश उम्मीद में

जो रोशनी को प्यार करती है ।

अपनी दृष्टि के विस्तार में हम साथ है

विश्वास रखो ।

किन्तु उसी कविता में कवि यह भी कहता है—

क्यों चाहत हो ममपित कर दूँ तुम्हें

यह मुक्ति भी—

जो तुम नहीं हो ।

हम नहीं है ।

सिर्फ मैं हूँ ।

एक उल्कापात पथ विच्युत

अंधरे दायरे की नोचता आलोक

जो बुझ जायगा,

भूखण्ड— जिसका चौकता भूकम्प

मुझको तोड़ जायगा,

हजारों ठोकरो के बीच मैं फँकी हुई मिट्टी\*

वह अनुभूति—वह अपमान !—

और वह अस्वीकृत अभिमान—

जो मैं हूँ उसे क्यों चाहते हो ?

यहाँ मैं कवि कुंवर नारायण को याद दिलाना चाहता हूँ कि समाज और

मानवता हमेशा व्यक्ति के अन्तर्निहित निम्नतम में भी गहरी मानवीय दिलचस्पी लेती रही है। उत्पीड़ित मानवता तो स्वयं 'हजारों टोकरों के बीच में फँकी हुई मिट्टी' में बहुत ही गहरी आत्मीय दिलचस्पी लेती रही है—चाहे वह निम्नतम, चाहे वह अन्तर्व्यक्तित्व, किसी भी प्रकार का क्यों न हो। सहस्रों वर्षों से चले आ रहे साहित्य तथा अन्य कलाओं का विधान ही इसीलिए हुआ है कि व्यक्ति का जो भाग समाज या मानवता की दृष्टि से ओझल रहता है, वह सबके सामने प्रकट हो जाय और इस प्रकार उस पर विचार हो सके, और उसको उचित रूप मिल सके, या समाज की अपनी किसी गलती से वह सम्बन्धित हो तो समाज भी अपनी गलती सुधार सके। जो हो, कवि बंवर नारायण इतन भावुक कवि हैं कि वे हमें 'दृष्टि के विस्तार' में तो कम-से-कम साथ रखते हैं। उनकी यह सहस्रिता मधुर है, वरणीय है, कोमल और आत्मीय है। केवल इतना ही कहना चाहता हूँ कि जहाँ वे छुपना चाहते हैं, या चाँकि वे सोचते हैं कि—

मैं समूह में विच्छिन्न हूँ

क्योंकि कुछ भिन्न हूँ।

इसलिए वे अपनी विशेषता की रक्षा के लिए, या कहिए कि निजता की रक्षा के लिए, (चाहे जिस शब्दावली का उपयोग कीजिए), अपने अन्तर्व्यक्तित्व को हमसे अलग रखना चाहते हैं, तो मैं यही कहूँगा कि हम जो समूह हैं वह केवल इकाइयाँ से बनी हुई स्रष्टा नहीं हैं। और सच तो यह है कि हम केवल समूह भी नहीं हैं। आवश्यकतानुसार, समयानुसार हम समूह हैं, आवश्यकतानुसार, समयानुसार समाज और मानवता। समूह के शक्ति-प्रयोग से ही भारत को स्वाधीनता मिली। किन्तु, अपने-अपने घरों में लौटकर हम अपनी-अपनी विवेक-चेतना, सुख-दुख, स्थिति-परिस्थिति लिये हुए एक जीवित-जाग्रत चैतन्य हैं। और इसी चैतन्य के कारण, किन्हीं विशेष उद्देश्यों से, हमें 'समूह' भी बन जाना पड़ता है। व्यवस्थाबद्ध जन का नाम समाज है। हृदय-हृदय और अन्तःकरण-अन्तःकरण में व्याप्त जो कोमल मानव सम्बन्ध हैं, आत्मीयता, न्याय-भावना, परस्पर सहायता, पर-दुख-कातरता, सहानुभूति, करुणा, चारित्रिक उच्चता के आदर्श, आदि हैं, उसी की एक साथ समूह-वाचक और भाववाचक सज्ञा मानवता है। प्रत्येक व्यक्ति कभी स्वयं ही समूह का, तो कभी समाज का, मानवता का, अंग रहता है। सही है कि व्यक्ति के एकान्त पर समाज का अनुशासन नहीं हो सकता, समाज की दृष्टि प्रत्येक व्यक्ति के अन्तर्निहित उस ओझल हिस्से में नहीं घुस सकती। किन्तु, इसी स्थिति में, उसी ओझल भाग को महत्वपूर्ण ज्ञान, प्रकट करने के लिए ही साहित्य और कला की अवतारणा हुई, जिससे वह ओझल हिस्सा समाज के सामने आये। अगर समाज उसके महत्व को नहीं पहचानता है तो पहचानने, पहचानने की कोशिश करे। इसीलिए 'नयी कविता' की अवतारणा हुई। संक्षेप में, हमें कवि के अन्तर्लोक में गहरी दिलचस्पी



है। उससे हमारी ही आत्मा के गहरे सम्बन्ध-भूत जुड़े हुए है। कवि कुंवर नारायण, अपने अवलेपन में भी, अवैला नहीं है। इसीलिए स्वयं ही कहता है—

किसी सम्बन्ध के डोरे  
हमें अस्तित्व की हर वेदना से बाँधते हैं  
.....

और तुम जो पाम हो अदृश्य पर स्पृश्य-में लगते।  
और यहाँ मैं कवि ही के शब्द दुहराना चाहता हूँ—

डूँकर जो कुछ उवारा  
जिन्दगी है  
टूटकर जो कुछ सँवारा  
जिन्दगी है।

यह है वह स्वर जो एम साथ भावुक, उदात्त और मननशील है। जैसा मैं पहले ही कह चुका हूँ, यह कवि, चम्पुत, स्थित विवेक-चेतना का कवि है। यह विवेक-चेतना समसामयिक परिस्थिति-स्थिति के प्रति तीव्र सवेदनात्मक प्रतिक्रियाएँ करती रहती है। मैं बहुत बड़ी गलती कहूँगा यदि यह न कहूँ कि अपने परिवेश का, अर्थात् समाज और सभ्यता का, जो विश्लेषण उसके पाम है, वह अपूर्ण, विकृत और अमंगल है। मैं उस विश्लेषण की बात कर रहा हूँ जो काव्य में प्रकट हुआ है। वह वर्तमान सभ्यता की गन्ध-सभ्यता कहता-सा दिखायी देता है। अथवा, बाजारों, दुकानों, कल-तारखानों दफ्तरो से घनी हुई सभ्यता कहता है। असल में, वर्तमान सभ्यता या समाज अन्याय और शोषण पर आधारित, उत्पीड़न और दमन पर आधारित पूँजीवादी सभ्यता है, जिसे कवि कुंवर नारायण स्वयं भी 'अर्थ-मुग' कहता है। यह वह है—जहाँ मनुष्य को अर्थ का दास बनाया जाता है। कवि कुंवर नारायण, अपने सामाजिक विश्लेषण में, मनुष्य की मशीन का गुलाम बताता है। सच तो यह है कि वह पैसे का गलाम है। दूसरे शब्दों में, पीड़ित विवेक-चेतना के लिए यह भी आवश्यक है कि वह मही-सही बौद्धिक विश्लेषण करे। यदि कुंवर नारायण किसी अन्य प्रकार के कवि होते, तो भेरे लिए, शायद, यह कहना आवश्यक न होता।

यह बात ध्यान में रखनी चाहिए कि प्रस्तुत काव्य (परिवेश : हम-तुम) में जिस व्यक्ति विवेक चेतना का उद्भाम है, वह बौद्धिक नहीं, विगुद्ध आत्मीय और स्वानुभवगत है। चूँकि, स्वभावतः, कवि अपने सारे सवेदनशील मनुष्यत्व के साथ जीना चाहता है, अपने क्षणों को सार्थक करना चाहता है, इसीलिए उसे जो निधि प्राप्त होती है वह है पीड़ा। और, चूँकि अभी भी उसे बहुत से फैसले करके, उन फैसलों द्वारा बनाये गये रास्तों पर बढ़ना और बढ़ते रहना है, इसीलिए उसे

अपनी वर्तमान स्थिति ज्यादा सही या उचित नहीं मालूम होती। मतलब यह कि भीतर भी एक गहरी अनवन है। सम्भवतः, ऐसी ही किन्हीं बातों को ध्यान में रखकर वह कहता है—

आज नहीं,  
अपने बर्षों बाद शायद पा सकूँ।  
वह विशेष सवेदना जिसमें उचित हूँ।

कवि कुंवर नारायण ने जो वाङ्मय सौन्दर्य-चित्र प्रस्तुत किये हैं—चाहे वे घर में आयी किरन के हो, या नारी-रूप के, घूप के, अथवा सिर्फ़ खुशी के, हमें यह कहना पड़ता है कि वे शब्द-चित्त बहुत प्रभावोत्पादक हैं, और साथ ही, 'नयी कविता' के विकसित रूप को सूचित करते हैं। इस प्रकार के उनके चित्र उन्हें एक सवेदनशील और कुशल कलाकार के रूप में ही प्रस्तुत करते हैं। इस समय उनके सम्बन्ध में इतना ही काफी है।

[माध्यम, नवम्बर 1964, में प्रकाशित]

...